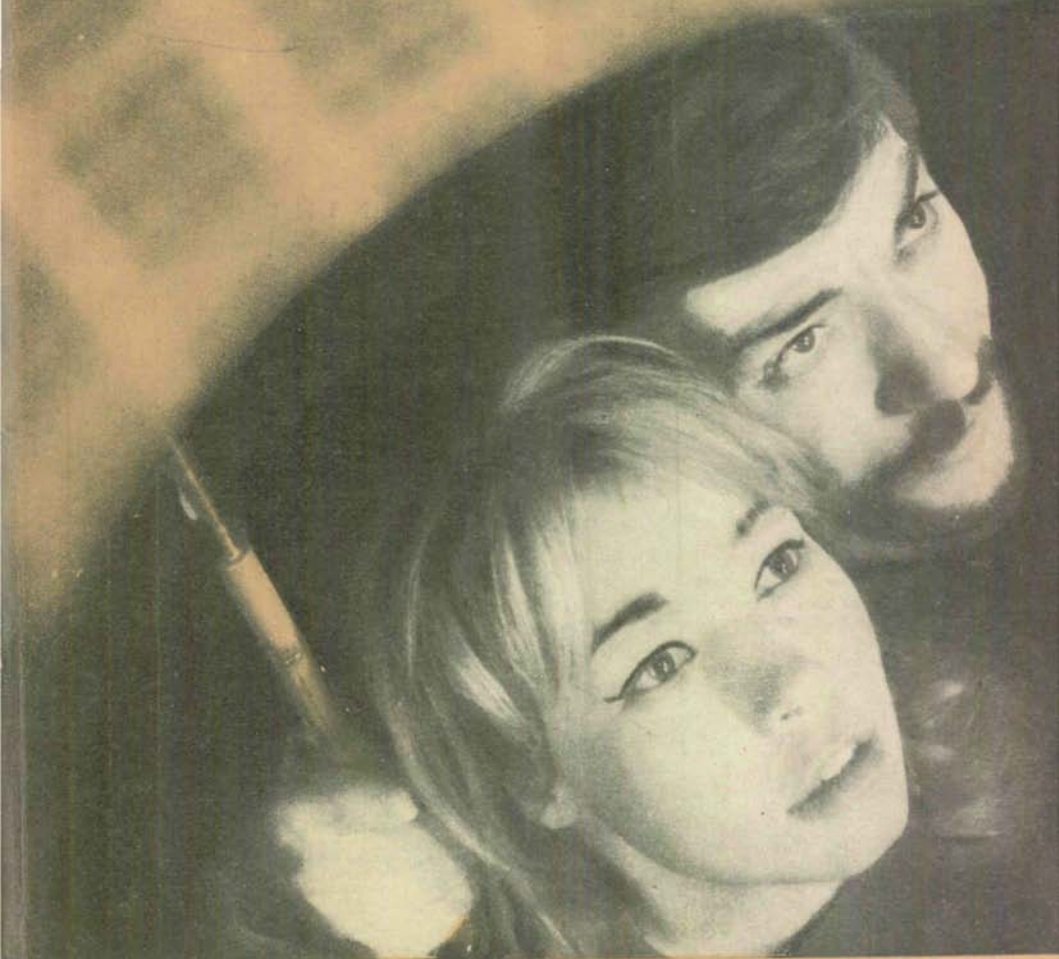


teatrul

11594



2

În acest număr :

ANONIME

Comedie în trei acte de AL. VOITIN

www.cimec.ro

CUM
STĂM
CU CRITICA
TEATRALĂ ●



în loc de concluzii

După trei numere în care am urmărit dezbaterile problemelor de critică teatrală, încheiem discuția la care am invitat, prin publicarea întrebărilor noastre, pe toți oamenii de teatru din țară. Mai bine zis, o întrerupem doar, convinși, pe de o parte, că tema nu poate să fie epuizată cu un singur prilej și, pe de alta, că prelungirea nedefinită în timp a unei anchete ca aceea de față îi diluează eficacitatea. Era, de altfel, de la sine înțeles că nu am avut ambiția unei discuții exhaustive, pe care o socotim imposibilă într-un domeniu atât de dinamic și de complex.

Ancheta noastră s-a născut ca o urmare a îndemnurilor rostite de la tribuna Congresului al IX-lea al P.C.R. cu privire la îndatoririle și evoluția criticii și a artelor, în ansamblul culturii noastre socialiste. Pornind de la opiniile exprimate mai de mult în presă („Scinteia”, „Lupta de clasă”) de creatori binecunoscuți, am dorit să aflăm care este sursa anumitor nemulțumiri formulate de aceștia, să limpezim raporturile dintre creație și reflexul ei în presă, să descifrăm căile cele mai promițătoare pentru evoluția viitoare a criticii și a teatrului. Din actuala confruntare a lipsit, deocamdată, publicul, despre care s-a vorbit foarte mult și care poate oricând să aducă interesante contribuții la elucidarea problemelor dezbătute. De aceea, sperăm să putem relua, cu un prilej potrivit, această anchetă, solicitând spectatorilor răspunsuri cât mai multe și mai cuprinzătoare.

La schimbul de opinii care a avut loc, au luat parte mulți regizori, dramaturgi, scenografi, actori, critici, și din punctele de vedere pe care le-au expus se pot aduna, fără îndoială, o sumedenie de observații, sugestii și îndemnuri.

Deci — cum stăm cu critica teatrală? Trăgând o linie de adițiune sub răspunsurile pe care le-am primit și îndepărtând ceea ce era nesemnificativ în ele, nu credem că este potrivit să recurgem la formula stereotipă a „rămănerii în urmă”; socotim însă că, în condițiile marelui avânt al mișcării teatrale românești și în contextul cristalizării

Vezi „Teatrul”, numerele 10, 11 și 12/1965.

PJA 2314 / 2



teatrul

Nr. 2 (anul XI) februarie 1966

Revistă lunară editată de
Comitetul de Stat pentru Cultură
și Artă și de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 - București
Telefon 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali
și oficiile poștale din întreaga țară
Prețul unui abonament: 24 lei pe trei luni,
42 lei pe șase luni, 84 lei pe un an

CUM STĂM CU CRITICA TEATRALĂ ?

În loc de concluzii. 1

AL IV-lea FESTIVAL BIENAL DE TEATRU
DE AMATORI „I. L. CARAGIALE“

Mihai Dimiu

CRONICA VIE A FESTIVALULUI 12

Valeria Ducea

TEATRUL DE AMATORI VĂZUT DE : Niki Atanasie,
G. Dem. Loghin, Ion Cojar, Lucian Giurchescu, Ni-
colae Nistor, Cornel Todca 18

Al. Popovici

ȘI PĂPUȘILE 28

Al. Mirodan

PROPUNERE CONCRETĂ 30

A N O N I M E

comedie în trei acte de AL. VOITIN 31

Ana Maria Nartî

CALITATEA SENTIMENTULUI ȘI ÎNȚELESUL DE
ASTĂZI AL „PATIMII ROȘII“ 62

PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ

Mira Iosif

TG. MUREȘ 69

TEATRUL LA TELEVIZIUNE

Dumitru Solomon

TRUISME 75

MERIDIANE

Gh. Miletineanu

ÎNSEMĂRI PENTRU PORTRETUL UNUI REGIZOR :
A. V. EFROS 79

Dana Crivăț

DRAMATURGIA LUI ARNOLD WESKER 88

Angela Ioan

DE VORBĂ CU DRAMATURGUL, REGIZORUL, SCE-
NOGRAFUL ȘI ACTORUL ITALIAN DARIO FO 93

COPERTA NOASTRĂ :

Anda Caropol (Natașa) și Nicolae Dinică
(Evdokimov) în „104 pagini despre dra-
goste“ de Edward Radzinski - Teatrul
de Stat din Ploiești



și dezvoltării unor unități de creație puternice, cum sînt teatrele noastre bune, critica este în chip firesc chemată să dea mai mult decît a dat pînă acum, urmînd să-și cucerască o poziție mult mai activă în raport cu creația și spectatorii, să exercite înrîuriri mai puternice și mai consecvent orientate ideologic, atît asupra artei teatrale cît și în aria generală a vieții noastre culturale.

APORTUL CRITICII LA DEZVOLTAREA MIȘCĂRII TEATRALE

În domeniul consemnării și studierii „la zi” a realităților artistice, aportul criticii dramatice nu poate fi neglijat. În primul rînd, pentru că, în majoritatea cazurilor, critica a urmărit îndeaproape evoluția creației dramatice, consemnînd și fixînd în conștiința publică succesele obținute, în al doilea rînd, pentru că ea a impus unele discuții care au contribuit activ la concentrarea preocupărilor practice și teoretice în jurul unor teme de primă importanță. Dintre acestea amintim: discuțiile despre profilul teatrelor, în cea mai mare măsură deschise și conduse de critici; constanta analiză și dezbateră a realizărilor și nerealizărilor dramaturgiei românești; entuziasma consemnare și urmărire a generației noi, în plină afirmare; urmărirea procesului de constituire și creștere a unor teatre, care tind să realizeze idealul echipei teatrale unitare, organice, armonioase. Din acest punct de vedere ni se pare că aprecierile unora dintre oamenii de teatru, exprimate în cadrul prezentei anchete, fiind adeseori formulate dintr-o perspectivă unilaterală — fără a ține seama de aria de cuprindere a activității critice de la noi și fără a cerceta, concret, realizările obținute în diferite direcții —, au fost într-o anumită măsură nedrepte, ca orice aprecieri generale și imprecise. Principal pozitive se dovedesc pledoariile pentru o critică dinamică, creatoare, constructivă, ferm întemeiată pe criteriile esteticii marxist-leniniste, ca și condamnările hotărîte ale criticii anarhice, subiective în mod extraestetic.

În ceea ce privește confuziile și inconsecvențele din domeniul criticii teatrale, răspunzînd la întrebarea pe care am pus-o: „În ce măsură sprijină critica tendințele înaintate în teatrul românesc și cît de activ combate ea rămîinerile în urmă, manifestările conservatoare sau fenomenele de pseudoînovație”, regizorul Valeriu Moisescu a dat, credem, un diagnostic just, arătînd că: „...există și în critică atitudini diverse, unele nerceptive, altele receptive la nou; unele marcate de fixitate academică, altele alterate de snobism”.

O altă opinie de multe ori și în chip divers exprimată în cadrul anchetei este aceea care îndeamnă la intervenții mai active, inițiate pe un plan mai înalt. Este de reținut, în sensul acesta, apelul general la o reacție critică decisă și promptă, în așa fel încît articolul și cronică să nu se mulțumească numai cu o consemnare finală și uneori nejustificat aminată, ci să pătrundă stimulator în procesul dinamic al vieții teatrale, deschizînd perspective, indicînd drumuri încă neumblate, ajutînd pe cei care încearcă îndemnați de mobilitate artistice valoroase. „La un spectacol mai dificil ca probleme, se așteaptă politicos ca nume importante, autorități afirmate, să dea tonul, după care «opiniile proprii», surprinzător de asemănătoare, capătă un caracter de masă și părerile coincid cu candoare de la o publicație la alta”, observă pe bună dreptate Dan Nemetanu, respingînd acest mod monoton, impersonal, de a face critică.

Dincolo de problemele promptitudinii și spontaneității reacției critice, discuția s-a angajat pe un făgaș mai înalt: acela care orientează critica spre un fapt de creație relativ independent, nu spre o simplă și efemeră activitate gazetărească. În sensul acesta, Lucian Pîtilie a procedat just aruncînd în arena dezbaterilor tema „critica — specie a literaturii”. Cu toate că unele din generalizările sale grăbite ni se par neîntemeiate, îndemnul de a instaura în presa teatrală o mentalitate creatoare, îndrăzneată și inspirată, se cuvine să fie urmat. O spunem în primul rînd în chip autocritic, considerînd că ne angajăm astfel la un efort superior de concepție.

PROBLEMA CRITERIILOR

Firește că, înainte de orice alt considerent, contează, și în critica de teatru ca în toată critica de artă, judecata valorilor de fond ale actului artistic, evaluarea perspectivelor pe care textul și spectacolul le oferă spectatorului asupra vieții. Căutăm, și de aici înainte vom încerca să urmărim și mai stăruitor, ca această analiză de

conținut, de primordială însemnătate în critica partinică, să se efectueze în publicația noastră aprofundat, suplu și nuanțat, ținând seama de toate subtilitățile și de întreaga complexitate a relației dintre fond și formă, intenție și realizare, idee și expresie, evitând pericolul schematizărilor sterile, ca și primejdia speculațiilor estetizante lipsite de substanță. Ce spun omului de astăzi textul și montarea pe care urmează să le apreciem; ce valoare are fiecare premieră, în ansamblul repertoriului unui teatru și în contextul repertoriului general al scenelor noastre; ce orientare urmează programul unui teatru; în ce măsură talentele dramaturgilor, regizorilor, scenografilor, actorilor se valorifică în sensul afirmării idealurilor înalte, etice și estetice, ale conștiinței socialiste — acestea sînt considerentele care se cuvine să îndrume neîntrerupt critica de teatru.

Din acest punct de vedere, trebuie spus că, deși prima parte a sezonului teatral a ridicat numeroase probleme de conținut, dezbaterea critică nu numai că nu s-a intensificat, dar s-a moderat mult, îmbrăcînd aspecte din ce în ce mai timide. Cu unele excepții, multe din faptele care meritau să fie analizate pe larg au rămas înconjurate de tăcere. Vom aminti numai: repertoriul original, care, în ciuda dezbatărilor ample de anul trecut, menite să ridice nivelul dramaturgiei noastre contemporane, este departe de a se manifesta în creștere; reprezentarea neselectivă a unor lucrări din teatrul universal contemporan, fenomen care necesită atît o analiză de ansamblu, cit și a fiecărei piese în parte; premierele care se cereau studiate cu multă atenție, de vreme ce publicul nostru urma să ia cunoștință de structuri ideologice și artistice cu totul noi pentru el, și care nu pot fi adoptate fără discernămint (de pildă, *Antigona*, *Medea*, *Scaunele*, *Regele moare*). Aminarea îndelungată a cronicilor și discuțiilor, sau evitarea lor nu au facilitat, în nici un fel, clarificarea în spirit marxist a problemelor care se ivesc în cîmpul vieții teatrale.

Dar în afară de acest criteriu fundamental de estetică marxistă, valabil — după cum spuneam — pentru întreaga critică de artă, fiecare domeniu de creație, deci și fiecare ramură a criticii, se află sub acțiunea unor imperative specifice, care se deosebesc de la artă la artă.

Definirea criteriilor specifice, apte să favorizeze cel mai mult dezvoltarea criticii, nu este o operație lesnicioasă. Punînd o întrebare care viza nu problemele generale de educație estetică, ci aspectele foarte clar-limitate ale esteticii de teatru, sperăm să obținem, măcar ca un început, precizări și indicații care să contribuie la determinarea specificului criticii de teatru, spre deosebire de critica literară, plastică, muzicală. Întrebarea a rămas aproape fără răspuns. Nu credem că o putem elucida definitiv și lăsăm discuția deschisă. Formulăm totuși cîteva din considerentele care ne ghidază în muncă, constituind puncte de reper principale în aprecierea fenomenului teatral.

Primul este criteriul *atitudinii active*. Ce înțelegem prin asta? În teatru — datorită faptului că este vorba de o artă de interpretare cu partitura dată — există posibilitatea corectitudinii pasive, obiectiviste în raport cu textul reprezentat și cu publicul. Într-o asemenea realizare totul poate fi aparent desăvîrșit — punerea în scenă impecabilă și elegantă, jocul nuanțat, sincer subtil, scenografia inspirată — fără ca spectacolul să aibă, însă, vreun ecou viu în sală, fără ca el să trimeată la anumite realități pe care spectatorul le cunoaște și care îl preocupă, fără să afirme vreo idee cit de cit originală. Deghizată, de obicei, într-o formă academică, această modalitate de „artă pentru artă” în teatru nu ni se mai pare admisibilă astăzi. De aceea, prețuim înainte de orice atitudinea activă a creatorilor, orientarea ofensivă a oamenilor de teatru în sensul unei intervenții în realitatea și în estetica teatrală, intenția vie — chiar dacă în materializarea concretă scenică apar inegalități, neîmpliniri, șovăieli. Această năzuință de a da spectacolului un sens ideologic activ nu se pare cea mai corespondătoare poziției partinice în teatru.

Un alt criteriu de primă însemnătate în teatrul contemporan ni se pare a fi acela al *unității organice*, inspirate a faptului teatral. Timpul performanțelor individuale este depășit, se știe, dar realizarea unității vii, cu adevărat creatoare, pe scenă, nu constituie un fenomen spontan, care se realizează în mod automat. Această unitate a teatrului nu poate avea loc decît pe temeiul unei platforme ideologice ferme, al unei gândiri originale și dinamice, al unor *idei înaintate de teatru* (iată un al treilea criteriu) — iar ideile noi de teatru nu se nasc atît de ușor cum s-ar crede citind cronicile în care se vorbește cu atîta îngăduință, în raport cu tot felul de producții medii, despre „viziune”, „concepție”, „idee” — și printr-un efort de organizare artistică extrem de dificil. Spectacolele care tind spre o reală omogenitate creatoare și încearcă să exprime o adevărată idee teatrală ni se pare că merită să fie studiate mai atent și cu mai mult respect decît realizările care se mulțumesc cu acorduri accidentale și parțiale între text, regizori, interpreți, scenografi.

Un criteriu de care mai puțin seama este acela al *împotririi la rutină*. Munca teatrală este, prin datele ei specifice, extrem de vulnerabilă din acest punct de vedere putînd ușor degenera într-o activitate stearpă, dominată de stereotipii. Ni se pare foarte important ca un critic să urmărească îndeaproape evoluția teatrală a regizorilor, scenografilor și interpreților, judecînd-o prin prisma realizării autentice și sincere și despărțînd hotărît tot ce ține de meșteșugul automatizat de ceea ce este viu în faptul teatral. (La urma urmelor, mult discutatele alunecări spre snobism, ca și concesiile făcute modei, în ultima vreme, sînt tot rutină, ca și manifestările dogmatice sau academizante.) În sfîrșit, un criteriu care ni se pare demn de atenție este acela al *calității gusturilor pe care le exprimă și le educă un spectacol și un teatru*, inserînd sub semnul acesta discuția despre vulgaritatea sau finețea mijloacelor artistice, despre măsură, echilibru și disciplină interioară în creație, despre armonie sau disonanță în compunerea ansamblului, urmînd să atacăm, în ultimă instanță și la un nivel ridicat al dezbaterii, problema *aspirației spre stil* în teatru.

Toate aceste criterii pe care ne propunem să le urmărim de aci înainte mai perseverent decît pînă acum, ni se par mai apropiate de cerințele imediate ale artei scenice decît criteriile prea generale, fără eficiență practică și destul de vechi, care mai acționează în activitatea unor critici. (Cum ar fi, de pildă, falsa problemă a „priorității textului” și a limitării acțiunii regizorale.)

Un alt aspect al problemei privește raportul dintre judecata obiectivă și interpretarea subiectivă și manifestările neprincipiale care-și fac loc în critică. Este îmbucurător faptul că aproape toți participanții la discuții au respins prejudecata mai veche, dogmatizantă, conform căreia critica trebuie să funcționeze ca un impersonal și copleșitor aparat electronic, care emite automat și ireproșabil judecăți obiective și adevăruri absolute. Ancheta noastră pledează pentru originalitate și pasiune în critică, pentru definirea cronicarului în linia unor preferințe de gust și atitudine care să-i îngăduie să-și valorifice deplin însușirile, pentru personalitate, pentru talent, pentru diversificarea presei și a „profilurilor” critice care o domină. Adică pentru ceea ce Paul Bortnovschi numea, printr-o formulare bine găsită, subiectivitate elevată, pătrunsă de pasiune și condusă de convingeri temeinice. În același timp, însă, cei care ne-au răspuns au făcut observații judicioase menite să îndiguiească manifestările arbitrare, deci neprincipiale, care se ivesc în aprecierea faptului teatral, și subscriem fără rezervă la aceste afirmații citînd, pentru exemplificare, două dintre ele: „Un adevărat critic urmărește o anumită concepție despre teatru și are preferințe, dar e capabil să înțeleagă teatrul în întreaga sa complexitate, să observe diversitatea de stiluri, să priceapă de ce anume nu toate spectacolele corespund unei singure viziuni, ce aduce personal fiecare creator”. (Lucian Giurcescu); „Fără să mimeze entuziasmul pentru ceea ce nu se apropie de gustul și de temperamentul său, fără să-și contrafacă reacțiile spontane, el (criticul — *n.n.*) poate să recunoască meritele unui spectacol care nu răspunde întocmai înclinațiilor lui intime... În orice caz, cronicarul este obligat să descrie exact și necontrafăcut fenomenul teatral. După descriere (care, ideal vorbind, constituie o analiză a structurii interne a montării, nu o trecere în revistă superficială), după descriere deci, poate și trebuie să apară și interpretarea proprie a cronicarului. Dar dacă descrierea este inexactă, răuvoitoare, falsă, atunci publicul este din capul locului prost îndrumat.” (Valeriu Moisescu).

RAPORTURILE PRESEI CU TEATRELE DIN ȚARĂ

Majoritatea publicațiilor din presa centrală ignorează, cu o seninătate pe care o mai tulbură numai turneele în Capitală ale ansamblurilor din provincie, existența celor peste 30 de colective care lucrează dincolo de limitele vieții bucureștene. De aici, nemulțumirile, atît de insistenț exprimate în ancheta noastră.

Care sînt posibilitățile de remediere a situației create? Dacă la toate nivelurile presei s-ar manifesta în acest sens o preocupare constantă, modelată conform cu specificul și preocupările principale ale fiecărei publicații, viața teatrală ar fi comentată mai judicios și mai eficient. Firește, creșterea interesului pentru teatru s-ar cuveni să se manifeste și calitativ, nu numai cantitativ, în aria de cuprindere a cronicilor, informațiilor, însemnărilor și articolelor. Deocamdată, puține cotidiene imprimă criticii de teatru calitate culturală pe care ar trebui să o posede cronicile adresate sutelor de mii de cititori. Există nenumărate modalități publicistice în varietatea cărora viața teatrală și-ar putea găsi o reflectare multiplă, complexă și diversă: de la interviul minuscul și însemnarea fugară pînă la studiul teoretic vast, ziarele și revistele ar putea folosi, pentru

a reflecta mersul mișcării teatrale, nenumărate forme atractive de consemnare și studiu critic teatral. Este necesar ca în activitatea curentă a redacțiilor să se infiltreze mult mai adânc interesul pentru o mișcare artistică atât de amplă și bogată cum este viața teatrală din țara noastră.

O publicație care a lucrat și lucrează foarte serios în acest domeniu este revista „Contemporanul”, care a publicat numai în 1965 cronici și articole care dezbăteau peste 60 de spectacole prezentate în 25 de teatre din provincie. Revista noastră a tipărit, în același răstimp, cronici și articole de sinteză ce urmăreau peste 115 reprezentații din 25 de teatre ale țării. Am adoptat ca metodă permanentă de lucru studiul amplu al ansamblului de probleme legate de activitatea unui teatru, publicând nu numai cronici, ci frecvente „profiluri” ale unor teatre din țară. (În 1965, am analizat astfel activitatea ansamblurilor de la Craiova, Cluj, Piatra Neamț, Arad, Bacău, Baia Mare, Birlad, Botoșani, Brăila, Constanța, Galați, Iași, Oradea, Petroșani, Pitești, Reșița, Satu Mare, Sibiu, Timișoara, Tirgu Mureș). Amindouă revistele au rămas datoare numai față de teatrele din Sf. Gheorghe, secțiile germane de la Sibiu și Timișoara și ansamblul din Turda.

În presa regională, critica teatrală se situează în majoritatea cazurilor la un nivel scăzut, mai ales dacă ne referim la cotidienele locale. Sint foarte puțini cronicari care au reușit, printr-o activitate continuă, să-și creeze legături vii cu fenomenul teatral (ca N. Barbu la Iași, Ion Manițiu la Cluj, Mihai Nadin la Brașov). Frecventă este cronica improvizată, semnată de un cronicar ad-hoc. Eforturile pe care le fac publicațiile culturale din unele centre mai mari („Ramuri”, „Ateneu”, „Familia”) sint și ele intermitente; cu excepția „Tribunei”, care a ajuns în această privință la o activitate regulată, dar discutabilă calitativ, ele nu izbutesc nici să analizeze în profunzime actualitatea teatrală a regiunilor în care apar, nici să dea replici originale, să intervină cu puncte de vedere noi în marea dezbateră generală. (Încercarea pe care au făcut-o în acest sens redactorii de la „Ramuri”, scriind despre așa-zisa problemă a supraregiei, s-a încheiat, fără a aduce clarificări.) Publicațiile regionale rămân datoare, în și mai mare măsură decît cele bucureștene, față de teatre. Concluzia? Este nevoie de mult mai mulți critici de teatru și de o mai asiduă specializare în acest domeniu.

CRITICA ȘI PUBLICUL

Atîta vreme cît publicul rămîne pentru oamenii de creație și pentru critici o entitate nebuloasă, necunoscută, nu se poate aborda problema decît pe baza unor impresii și observații necontrolate. Deci, pentru ca discuțiile despre public să-și piardă caracterul empiric, este necesar ca nivelul și reacțiile publicului să devină un obiect de studiu științific. Sint de așteptat (în teatru ca și în alte domenii de cultură, în film, de pildă) statistici precise și cuprinzătoare, anchete sociale, sondaje în opinia spectatorilor, studii comparative asupra publicului din diferite orașe, în raport cu diferite fenomene artistice: numai cunoscînd astfel adevărul despre public și definind precis punctele lui de maximă receptivitate și limitele de jos ale culturii sale teatrale, vom putea să îndrumăm și să planificăm în mod științific relațiile dintre teatru și spectatori pe toată întinderea țării.

Pină atunci se poate vorbi numai în aproximații. Un lucru e totuși clar: critica de teatru trebuie să lupte spre a-și lărgi sfera de influență, direct proporțional cu creșterea publicului și evoluția ascendentă a artei dramatice românești. Se mai poate adăuga că, în teatru, critica nu va reuși să orienteze spectatorii spre realizările de calitate, contribuind la formarea conștiinței lor socialiste și la desăvîrșirea educației lor estetice, atîta timp cît nu-și va cuceri nu numai o largă popularitate, dar și o autoritate sigură în raport cu cititorul. Or, asemenea popularitate și autoritate a criticului — ilustrate în istoria literaturii noastre de figurile marilor animatori ai scrișului românesc, ca Ibrăileanu, Călinescu, Vianu — nu se pot cuceri numai prin exercițiul cît de strălucit al cronicii săptămînale și lunare. Situația privilegiată și greaua răspundere de îndrumător autentic al gîndirii artistice nu se pot dobîndi decît prin opera critică sau teoretică cu o valoare de sine stătătoare, prin studiul estetic original, care făurește opinii și definește drumuri, adică prin creație — cu toate implicațiile de efort continuu, de neîntrepută luptă profesională și înaltă disciplină lăuntrică pe care adevărata muncă de creație le presupune.

Pentru a îndruma într-adevăr publicul și a putea crea direcții de gust și de gîndire, critica de teatru trebuie să privească mai departe, dincolo de consemnarea

regulată a faptului la zi, să-și hrănească ambiții noi, din cele mai înalte, să năzuiască perseverent spre ele. Ne întoarcem astfel din nou la cerința pe care am mai amintit-o — aceea care pretinde de la critică un act autentic de creație, întemeiat pe o deplină claritate ideologică, solicitând eliberarea ei de orice servitute mărunță născută din rutină, opacitate la nou, prejudecată, lipsă de îndrăzneală în idei și expresie.

COMPETENȚA SPECIFICĂ A CRONICARULUI DRAMATIC

Așa cum s-a spus chiar în cadrul dezbaterilor de față, teoria și critica trăiesc în vremea noastră, împreună cu arta scenei, o adâncă revoluție internă, se recalifică în raport cu noile structuri ale artei teatrale. Noi discipline trebuie să intre în pregătirea criticului, stăpînite la fel de bine ca și studiul literaturii — privind pedagogia și îndrumarea justă a actorului, plastica nouă a teatrului, procesul, atît de complex și de gingaș, de elaborare și realizare a ideii regizorale. Numai studiul literaturii de specialitate acumulate în timpul nostru în acest domeniu nu este suficient pentru a da criticului o competență egală cu aceea a regizorului, scenografului, actorului, a-i îngădui să vorbească aceeași limbă ca ei și să construiască punți trainice de comunicare între autentică valoare teatrală și public. De aceea, este necesar ca criticul de teatru să pătrundă în laboratorul muncii scenice concrete. Este nimerit să cunoaștem pe viu și îndeaproape realitatea muncii artistice, pentru ca încercările noastre de teorie să nu se rupă de practică, să nu alunece spre speculație stearpă, pentru ca strădaniile să aibă eficiență reală și cît mai grabnică în domeniul concret al vieții teatrale.

UN PUNCT DE VEDERE PROPRIU ÎN RAPORT CU FENOMENUL TEATRAL UNIVERSAL

Presă în general, inclusiv revista noastră, nu exprimă consecvent un punct de vedere propriu în raport cu fenomenul teatral universal. Situația aceasta se cere a fi cît mai curînd remediată. Este un imperativ care se afirmă energic în condițiile vieții noastre teatrale actuale, în momentul în care repertoriul teatrelor s-a lărgit atît de mult, dar de multe ori atît de puțin echilibrat, și publicul a ajuns să cunoască fragmentar și nu în ordinea cea mai favorabilă, diferite fenomene din cultura teatrală a Apusului, fără să fi fost pregătit pentru asemenea întâlniri. Faptul că realitatea teatrală universală este insuficient cunoscută la noi și în special insuficient cercetată din punctul de vedere al esteticii marxiste — și în dramaturgie și în arta spectacolului — nu poate să aibă decît consecințe dăunătoare. Nu este vorba aici numai despre educația publicului, dar și despre modul în care se alimentează activitatea de fiecare zi a teatrelor, activitate care ar trebui să se sprijine pe o informație sistematică și pe o riguroasă orientare ideologică și de gust. Sînt foarte ușor de formulat, dar mai greu de atins, obiectivele care se impun în raport cu această situație: informarea cuprinzătoare asupra realităților teatrale de pretutindeni; aducerea în cîmpul dezbaterilor publice a textelor teoretice de căpătîi care privesc dezvoltarea teatrului contemporan (prin traduceri și comentarii ample); organizarea unor discuții — care să poată fi urmărite în cunoștință de cauză de public și creatori, pe baza cărților și studiilor publicate — în jurul marilor probleme ale vieții teatrale contemporane de pretutindeni.

DESPRE REVISTA „TEATRUL”

O parte a discuțiilor s-a concentrat în jurul activității redacției noastre. Mulțumim tuturor celor care ne-au ajutat spunîndu-și deschis părerile în legătură cu reușitele și nereușitele noastre. Majoritatea sugestiilor aduse sînt de mare folos și vor putea să fie urmate mai ales în perspectiva unei reprofilări a revistei.

Ținînd seama de problema dureroasă a periodicității și a spațiului — problemă ridicată de toți participanții la anchetă —, s-a apreciat că revista a răspuns în linii mari necesităților vieții teatrale. Printre reușite au fost citate aportul nostru la dezvoltarea dramaturgiei naționale prin publicarea susținută a pieselor românești contem-

porane, calitate ascendentă a cronicii, dezbaterile și numerele de sinteză pe care le-am realizat. Amintim: numărul consacrat tineretului, care a constituit o primă sinteză asupra generației tinere în teatrul românesc (nr. 4/1964), discuția despre dramaturgie (nr. 10, 11/1964), în cadrul căreia au fost expuse puncte de vedere extrem de interesante, redate în cursul schimbului de opinii ulterior, organizat pe această temă de „Știința”, „Contemporanul” și, oral, la plenara Consiliului Teatrelor; dezbaterile despre realism, în cursul căreia creatori ca Liviu Ciulei, David Esrig și Lucian Pintilie au atacat aspectele stilizării superficiale și ale teatralizării exterioare, și, în sfârșit, discuția actuală despre critica de teatru.

Referitor la lipsurile noastre, considerăm juste observațiile cu privire la inegalitățile pe care le-am manifestat, la cronicile și articolele firave, inconsistente, care au apărut alături de cele bune. Problema pe care trebuie să ne-o punem, în primul rând, este a densității numerelor pe care le realizăm, problema egalizării lor la limita superioară a exigenței. În legătură cu publicarea pieselor originale contemporane, am vrea să precizăm că lucrările pe care le-am tipărit au fost alese în primul rând cu titlu de punere a acestor texte în discuția publică a dramaturgilor, criticilor, regizorilor, dorind să contribuim la construirea noii dramaturgii, aducând în arena atenției generale cât mai multe nume, cât mai multe texte în care se pot descifra date interesante de observare a vieții și elemente ale unei atitudini ideologice principial-active în raport cu problematica socială, politică, artistică a vremii noastre. Piese noi, de calitate, se pot obține numai dacă mulți scriitori se consacră perseverent scenei și dacă ei au posibilitatea de a-și confrunta experiențele cu opinia creatorilor, criticilor și spectatorilor. Pornind de la aceste convingeri, ne-am îngăduit să publicăm și piese care aveau neajunsuri de ordin artistic, dar în care se întrezăreau premisele unei activități literare teatrale fructuoase. Avem satisfacția că cele mai multe din piesele publicate au fost jucate cu succes și că am contribuit, astfel, la lărgirea frontului de scriitori afiliați teatrului, prin afirmarea mai multor dramaturgi.

Urmind aceeași dorință, ne-am străduit să atragem spre teatru oameni de condei care nu au mai scris pentru scenă (V. Em. Galan, *Prietenă mea Pix*, Titus Popovici, *Passacaglia*, Eugen Barbu, *Să nu-ți faci pravălie cu scară*, Ecaterina Oproiu, *Nu sînt Turnul Eiffel*, Gellu Naum, *Insula* ș.a.). Din păcate, mulți dintre scriitorii valoroși n-au fost destul de încurajați de teatre, și nici critica nu a stimulat interesul lor pentru arta dramatică. La acestea trebuie adăugate atitudinile negativiste, manifestate de unele reviste față de anumiți scriitori („Luceafărul” față de Teodor Mazilu și Dorel Dorian și, mai recent, față de Radu Cosașu, a cărei comedie a fost de-a dreptul batjocorită de Al. Andrițoiu; „Tribuna” față de piesa de debut a Ecaterinei Oproiu). Căutări dramaturgice interesante au fost astfel negate, fără înțelegere pentru ceea ce promiteau valoros, au fost minimalizate idei și modalități expresive care urmăreau lărgirea și aprofundarea cercului tematic al literaturii teatrale.

În aceste împrejurări, revista noastră nu a acționat destul de hotărît. Ne reproșăm faptul de a nu fi combătut deschis, principial și cu fermitate, atitudinile care desconsideră realizările literaturii dramatice și îndepărtează pe scriitorii de scenă. Fără să alunecăm spre polemici mărunte, fără să ne lăsăm antrenati pe făgașul violențelor verbale lipsite de acoperire, puteam lua poziție împotriva judecăților pripite și a verdictelor subiective, luptînd mai activ pentru apărarea celor mai rodnice experiențe creatoare și a principiilor mari, stimulatoare, ale dezvoltării dramaturgiei (așa cum am făcut, recent, în arta spectacolului, intervenind în așa-zisa problemă a deregizării).

Pe de altă parte, n-am discutat, în măsura necesară, lipsurile pieselor pe care le-am adus la cunoștința cititorilor. Majoritatea lucrărilor care au văzut lumina tiparului în paginile revistei noastre nu au fost luate în considerație de critica literară și nu au intrat în atenția cronicarilor de teatru decît dacă și după ce au fost reprezentate. În condițiile acestea, era nimerit să preluăm inițiativa organizării și lărgirii dezbaterilor de studiu. Cele cîteva schimburi de opinii pe care le-am organizat mai de mult în jurul cîtorva piese publicate n-au ajuns să impună tradiția acestei metode de lucru și n-au aprofundat după dorința noastră problemele atacate. Ne revine, deci, obligația de a relua, pe un plan superior, dezbaterile organizate în jurul textelor pe care le prezentăm, încercînd cu perseverență să creăm legături mai strînse cu întreaga critică literară.

Din discuție a reieșit necesitatea de a avea, și în legătură cu arta spectacolului, o poziție similară, egal consecventă, pentru că am izbutit de multe ori să impunem atenției cititorilor și cercurilor teatrale diferite probleme vii și însemnate ale teatrului, dar nu le-am susținut destul, nu le-am valorificat în planul dezbaterilor de estetică teatrală. Teoria și critica, în general, nu își îndeplinesc îndatoririle dacă nu discută realizările

artei în legătură cu sensurile faptelor de viață și nu caută, în asemenea confruntări, niciun criteriu de evaluare a faptului artistic, dar și direcții posibile de dezvoltare în creație, nu descoperă și indică teme și conflicte noi — care se cer atacate de creatori —, relații și perspective inedite în procesul continuu de investigare a adevărilor vieții.

O cerință formulată de toți participanții la anchetă a fost schimbarea periodicității și a formatului. Credem și noi că un săptămânal dinamic ar putea să răspundă cel mai bine exigențelor momentului, ne-ar îngădui să ținem în totul pasul cu activitatea teatrelor din întreaga țară. Revista noastră ar deveni astfel, dintr-o publicație destinată în primul rând specialiștilor, una de mai largă propagandă a culturii teatrale, o publicație care să facă legătura între marile probleme profesionale ale muncii scenice și interesul spectatorilor, să joace un rol mai activ de îndrumare a publicului, să contribuie în mai mare măsură la educația sa estetică.

Nu un săptămânal de o accesibilitate facilă, fără valoare profesională, ni se pare necesar în clipa de față, ci o revistă care să izbutească într-adevăr să creeze punți între public și adevăratele probleme ale activității scenice, dezvăluind spectatorului „secretele” creației, atrăgându-l în intimitatea muncii de elaborare, ajutându-l să devină pentru creator un partener egal în cunoștințe și cu o sensibilitate artistică bine antrenată.

* * *

Mulțumim încă o dată tuturor celor care și-au dat osteneala de a răspunde solicitărilor noastre, ajutându-ne să ne orientăm în multitudinea de probleme caracteristice pentru relația dintre critică și munca artistică.

E regretabil că, din rindurile celor care au intrat în dialog, au lipsit unii dintre creatorii și criticii noștri de primă însemnătate, după cum nu poate să mulțumească și să convingă caracterul adeseori vag, imprecis al discuțiilor. Noi am dorit o dezbatere total sinceră, lipsită de reticențe, liberă de formule convenționale, o adevărată dezbatere de meserie. Faptul că ni s-a răspuns uneori cu fraze foarte generale, că citarea numelor și articolelor concrete a fost evitată frecvent, a frânat în bună măsură elanul dezbaterii. În aceasta s-a făcut simțită o realitate despre care a mai fost vorba, chiar în cadrul anchetei de față, și anume caracterul destul de ambiguu al acelor dezbateri teatrale de la noi, care nu se înscriu cu hotărîre într-o tradiție a schimbului de opinii deschis, intransigent.

O consecință a acestui mod de a discuta a fost tratarea nediferențiată a criticii teatrale, așa încît, pînă la urmă, s-a ajuns la antipodul afirmației repetate de Ion Cojar, Gh. Leahu, Al. Mirodan („nu există critică, există critici”), vorbindu-se adeseori nu despre un critic, o tendință a cronicarilor, o revistă, ci despre critică în general. Ancheta de față ar fi putut să fie utilă pînă la capăt dacă cei care ne-au răspuns și-ar fi concentrat mai energic atenția asupra realităților concrete, analizînd cu minuțiozitate realizările și nereușitele publicațiilor și ale cronicarilor care lucrează pentru ele.

Cu toate lipsurile ei, ni se pare că discuția de față a fost utilă, pentru că a ridicat ștacheta exigenței. Așa cum remarcă Dumitru Isac, în articolul publicat în „Tribuna” (nr. 52/1965 din 30 dec.) despre ancheta noastră, din discuții a reieșit „chipul cronicarului ideal”, ca să folosim expresia lui; se realizează adică o imagine de perspectivă, se impune un obiectiv de luptă, mobilizator, stimulator, către care critica este îndemnată să se îndrepte, cum am spus, chiar de sensul ascendent al mișcării teatrale. În perspectiva unui asemenea obiectiv, disputa dacă nivelul mediu al criticii dramatice se situează sub nivelul mediu al artei teatrale, sau sub acela al cronicii și teoriei din alte domenii ale creației, devine puțin interesantă. Nu asemenea măsurători și confruntări ne-au preocupat. Am vrut să raportăm activitatea criticii la nivelul *cel mai înalt* al artei spectacolului de la noi. De aceea am și publicat părerile unora dintre cei mai exigenți regizori, scenografi și actori, pentru că numai așa, tinzînd spre maxima plenitudine creatoare, putem merge înainte, putem să ne realizăm deplin. Așa se explică de ce nu ne-a atras deloc alternativa unei discuții care să însumeze banal, pe două coloane fără tangență, „calități” și „lipsuri”. Ancheta noastră a izbutit să traseze drumuri de perspectivă; ea indică puncte de reper noi, interesante mai ales pentru dezvoltarea tinerilor critici, care urmează să se specializeze asiduu în raport cu fiecare compartiment al muncii teatrale.

Ar trebui să ne preocupe în mod deosebit problemele ridicate de reprofesionalizarea criticii de teatru, în lumina modificărilor de structură aduse în estetica scenei

de evoluția creației contemporane. Există, credem, foarte puțini critici de teatru (nu numai la noi, ci în lume) care să poată afirma cu conștiința senină că stăpinesc profund problemele scenografiei, sau subtilitățile îndrumării pedagogice și profesionale a actorului, că se orientează cu ușurință în istoria contemporană a regiei. Împreună cu dramaturgia-regia, arta actorului, scenografia alcătuiesc sinteza specifică a teatrului contemporan, sinteză care nu poate fi înțeleasă și apreciată just numai prin prisma unor discipline izolate. Critica de teatru, de la noi și de aiurea, nu posedă încă exercițiul unei cercetări analitice marxist-leniniste atât de multiple și de complexe. Tocmai pentru că ne-am dat seama de limitele existente față de stadiul unei arte care s-a revoluționat în întregime, am apelat atât de frecvent în paginile revistei noastre la oameni de specialitate — regizori, scenografi, dramaturgi, actori —, adunînd în jurul redacției un activ larg de colaboratori, creatori care pot ataca, în mod profund specializat, cele mai importante probleme ale artei teatrale contemporane românești și universale.

Din acceptarea acestor raporturi noi între critică și creație — raporturi în care pentru moment, cuvîntul hotărîtor revine adeseori creatorului —, decurge și sentimentul necesității unei continue lupte comune, duse alături, cot la cot. Sub semnul unei asemenea tovarășii de luptă s-au realizat cele mai importante succese ale teatrului nostru. Această stare de spirit explică și acel „calm eroic” — cum scrie Dumitru Isac — cu care am publicat „cele mai aspre, mai necruțătoare critici ce se pot închipui în manieră civilizată” despre activitatea redacției noastre, primindu-le ca un ajutor oferit de tovarăși de luptă cinstiți, competenți, exigenți, în dorința de a îmbunătăți armele comune, utilizate în numele idealurilor celor mai înalte ale teatrului nostru contemporan. Nu este, de altfel, pentru prima dată că asemenea dezbateri la care critici și creatori participă în mod egal — dezbateri care au devenit, pentru noi, un mod de lucru, o metodă — își dovedesc eficacitatea. Discuțiile privitoare la dramaturgia originală, la realism în spectacolul actual au precedat ancheta de față, aducînd, fiecare, însemnate cîștiguri în clarificarea unor teme pasionante. În sensul acesta, credem că și ancheta de față a contribuit la dezvoltarea și maturizarea viitoare a activității critice.

Sperăm ca, pe temeiul celor discutate aici, criticii și oamenii de teatru să depășească tot mai hotărît micile nemulțumiri individuale și măruntele dispute ocazionale și să se întâlnească tot mai des pe planul unei reale comuniuni de idealuri artistice și al unei strădanii continue de profesionalizare, realizînd o trainică alianță principială, constructivă. Unitatea dintre creație și critică, în lupta pentru consolidarea și apărarea celor mai înaintate poziții, constituie o condiție importantă a progresului. Atunci cînd între cronicari și creatori au existat asemenea apropieri, s-au obținut rezultate demne de toată atenția; atunci cînd, dimpotrivă, cedînd impulsurilor de moment, s-au îndepărtat, și critica și creația și publicul nu au avut decît de pierdut. Ar fi poate necesar ca asemenea schimburi de păreri să aibă loc și în continuare, consolidînd frontul comun al criticii și creației pe baza dezbaterilor intransigente. Dacă astfel de metode de legătură între oamenii de teatru și critici s-ar generaliza, dacă, de pildă, Asociația oamenilor de teatru și Uniunea scriitorilor ar încerca asemenea experiențe, ca un mod de lucru curent, s-ar putea obține rezultate deosebit de interesante. În felul acesta s-ar crea o tradiție a discuției deschise, exigente, lipsite de porniri subiective și menajamente convenționale. Și pe temeiul acestei noi tradiții, sîntem siguri, critica și teatrul ar putea să cunoască o dezvoltare neîntîlnită.



Radu Penciulescu

PENTRU CEL MAI BUN
SPECTACOL CU O PIESĂ
ORIGINALĂ
DE ACTUALITATE
ÎN ANUL 1964

premiul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă a fost acordat colectivului Teatrului Mic, care a participat la realizarea spectacolului cu piesa Oricit ar părea de ciudat, de Dorel Dorian, în regia lui Radu Penciulescu.

Scenă din spectacolul Teatrului Mic cu piesa „Oricit ar părea de ciudat”, interpretat de Tatiana Iekel, George Constantin, Ion Marinescu, Eliza Ploeanu, Boris Giornei, Stamate Popescu, Constantin Codrescu și Victoria Gheorghiu, Scenografia : Adriana Leonescu



PENTRU CEA MAI BUNĂ
INTERPRETARE A UNOR
EROI CONTEMPORANI
DIN DRAMATURGIA
CONTEMPORANĂ

*premiul Comitetului de Stat pentru
Cultură și Artă a fost acordat acto-
rilor György Kovács, artist al po-
porului (Teatrul Maghiar de Stat din
Cluj) și George Constantin (Teatrul
Mic și Teatrul „C. I. Nottara” din
București).*

George Constantin ▼





AL IV-LEA FESTIVAL BIENAL
DE TEATRU DE AMATORI
„I. L. CARAGIALE”

Cronica vie a festivalului

PAGINI DIN JURNALUL UNUI MEMBRU AL JURIULUI

10 decembrie, 1965, dimineața

Anumite numere refuză să mi se traducă obișnuit ca exprimări ale unor convenții matematice, ale unor abstracții — și îmi trezesc asociații foarte concrete. 365 îmi evocă anul, iar 40.000 — ecuatorul. 1.000 — Garibaldi. 10.000 — celebra retragere a grecilor, descrisă de Xenofon... „Thalassa !”

Iar 11.000...

Până nu de mult, pentru mine era un număr exclusiv tragic : cei 11.000 de țărani omoriți în 1907. În 1962, îmi amintesc ședința festivă a Marii Adunări Naționale inaugurând cupola albastră de la Șosea : 11.000 de delegați țărani veniseră să sărbătorească proaspăta încheiere a cooperativizării agriculturii.

În așteptarea primului gong al finalei celui de al IV-lea Festival bienal de teatru „I. L. Caragiale”, răsfoiesc programul. În fața noastră, vreme de aproape două săptămîni, se vor perinda 118 formații, cele mai bune din 11.000.

11.000 de largi familii ale bucuriei.

10 decembrie, seara

● Azi s-au prezentat formațiile regiunii București. În general, un prielnic debut pentru finală : nivelul general e ridicat.



Cornel Popa (Ionuș Galuscus) și Marin Drăghici (Răzvrătescu) în „Rusaliile” de Vasile Alecsandri — Căminul cultural Pantelimon (București)

● Notabilă, la Căminul cultural Bolintinul din Vale, încercarea de a reinvia vodevilul, gen popular cu vechi tradiții la noi. Ca însușiri: muzica lui Aurel Giroveanu, regia lui Bogdan Căuș, verva actricească a lui Mihai Handrabur.

● La diverse spectacole, inspirate partituri ale lui Gh. Bazavan.

● Printre împușcături și răcnete, fuge peste practicabile, adesea prin beznă, interpreta principală a unei drame eroice. Interpreta — Mariana Goran — rezistă pînă la capăt efortului și, în pofida lui, își realizează cu strălucire personajul (a și căpătat un premiu excepțional pentru interpretare — *n.a.*).

În viața de toate zilele, interpreta lucrează în învățămînt — alt domeniu creator, fertilizator al conștiințelor.

Vremuri nenumărate, străbunii ne-au trăit sub semnul orizontului închis. În vestigiile tezaurului de la Constanța e semnificativă frecvența enormă (5 din totalul de 24 de piese arheologice) a Hecatei, întreita zeiță a morții. Revers tonic al contemporaneității: în față, pe scenă, la o simplă tovarășă de-a noastră, o dublă energie creatoare.

11 decembrie

● O altă dublă creație feminină: Alexandrina Mancaș, excelind în două roluri opuse din cadrul unui aceluiași spectacol — înțeleapta mamă a lui Creangă și nurlia crișmăriță de la Fălticeni (*Căminul cultural Dădănești*, dramatizare de I. I. Mironescu după Ion Creangă — Căminul cultural Dădănești-Bicaz, regiunea Bacău). Spectacolul are multă sevă populară, e bine condus (Const. Motreanu) și întrunește mulți interpreți cu însușiri (în primul rînd, Const. Finaru, Victor Crăciun și Adrian Lupulescu).

● *Gaițele* Casei de cultură a sindicatelor Bacău. Spectacol onorabil. Dacă s-ar fi înțeles că Aneta nu este numai un zbîr, ci și (în felul ei) o mamă, spectacolul nu ar fi avut decît de cîștigat. Din păcate, cam toate personajele apăreau unilateralizate.

● Repere luminoase ale zilei: *Doctor fără voie* la Casa de cultură Slănic-Moldova, *Cetioara mea de brad* la Căminul cultural Homocea-Adjud. Nume: Marin Cimponeanu, C Donea, Teodor Druică, Ovidiu Bubă, Apostol Panghel, Ana Ungureanu.

12 decembrie

● O zi întristătoare.

Regiunea Maramureș e prezentă la un nivel scăzut, din care se salvează doar montajul prezentat de Casa de cultură din Sighet. Spectacolul din Baia Mare confundă deprimant (cu excepția lui Ion Chioresanu) noțiunea de „teatru-amator” cu „teatru-diletant”. Anost spectacolul din Satu Mare, și prea stingaci acela din Vad.

● Regiunea Iași... *Escu* la Casa de cultură Vaslui. Zgomot, tușe groase, ostentație.

Din fericire, recitalul Labiș al Casei de cultură Birlad (regizor — Tiberiu Penția), fidel, în intenții, poetului, iar *Tache, Ianke și Cadir* al sindicatului Spitalului nr. 1 Iași (regia — George Macovei) înviează seara.

13 decembrie

● Regiunea Mureș. *A doua tinerețe* de Dragoș Vicol dă ocazie timplarului Emil Pralea (sindicatul Întreprinderii Forestiere Reghin) să se manifeste cu deosebită autenticitate, atât ca instructor cât și ca interpret.

Mintuleț în paradis de Sütő András (Căminul cultural Miercurea-Niraj). Actori bine îndrumați (Eltető Katalin și Hunyadi András), într-un spectacol sprintar.

● Regiunea Oltenia. *D-ale carnavalului* — Casa de cultură Caracal. Piesa, în genere dificilă, a prilejuit două ore spumoase (regia — George Bulandra și Constantin Epure), într-un cadru plastic foarte plăcut (Viorel Penișoară-Stegaru).

14 decembrie

● După echipele regiunii Galați, iată-le pe cele ale regiunii Brașov. Consultînd programul, ne pricinuiește rezerve constatarea că regiunea e reprezentată aproape exclusiv de orașul de reședință: și recitatorii, și formațiile caselor de cultură și ale sindicatelor sînt numai din Brașov (noroc cu teatrele populare de la Mediaș și din Orașul Victoria!). Dar ce se întîmplă cu mișcarea de amatori, altă dată cu succese, din centrele industriale Sibiu, Făgăraș, Sighișoara, Cisnădie? Cum de nu a promovat în finală nici măcar o singură echipă a căminelor culturale?

Ne mai reîntreamează faptul că nivelul reprezentanților Brașovului a compensat într-o bună măsură aceste rezerve. Excelent — recitatorul Dorel Radu. Agreabil, spectacolul *O felie de lună* de Aurel Storin, în interpretarea colectivului Palatului culturii. Interpretii (în frunte cu Titus Dobrescu), adevați, evoluînd într-un decor spiritual (Nicolae Moga).

Același înzestrat regizor (George Gridănușu) a dat însă măsura posibilităților sale în *Ștafeta nevăzută* a formației Sindicatului „Steagul roșu”.

Piesa necesită o distribuție abundentă, destul de dificilă tipologic, greu de alcătuit chiar într-un teatru profesionist. Gridănușu a reușit să-și asigure un colectiv larg, arareori realizabil la o formație de amatori, a știut „să vadă” distribuția și, ceea ce e și mai surprinzător, să o ducă pînă la rezultatul final. E îndeobște știut că un grup de amatori poartă în el, în fiecare clipă, elementele disociației: după orele de producție se întîmplă ca oamenii să vină obosiți, sau să nu vină deloc. Există la fiecare repetiție premisele deprimării, ale demobilizării, ale dizolvării. De obicei, sorții poticnelilor cresc cu cît colectivul e mai numeros, de aceea instructorii caută piese cu distribuție minimă și cu toate rolurile „grase”, spre a-și capta toți interpretii. Piesele cu roluri multe și, precumpănitor, de mică întindere sînt un coșmar pentru instructori, sînt considerate eșuare aproape sigură.

Iată că Gridănușu și cu „stegarii” lui au învins prejudecățile. S-au apucat de o piesă grea, deloc comercială („patru ședințe și trei consfătuiri” — după cum spunea cineva), captaiți de fondul ei etic. Au lucrat-o cu pricepere și cu dăruire și cu maximum de sinceritate. A rezultat un spectacol cuceritor prin veridicitate și patos. Din ambianța superioară realizată de întregul colectiv actoricesc, se cuvine totuși să subliniem interpretările lăcătușilor Sandu Alexe (ing. Dobrian) și Cezar Bucur (Sturzu), a

matrițerului Marin Dimienescu (Săvoiu), a desenatoarei Georgeta Filip (Elena), a conțorului Mircea Bibac (Ing. Sorescu); Alfred Berger și Gheorghe Pecican îi conturează remarcabil pe Boboc și pe Chirileanu.

— Să-i vezi și pe cei de la „Electronica” — îmi spune Everac. Săptămîna viitoare!

Ba nu, uite-i chiar acum: „rivalii” bucureșteni oferă flori tovarășilor care, de dincolo de Carpați, construiesc „Carpați”.

● Teatrul popular Mediaș — un fermecător spectacol cu *Hangița*, în regia lui Ernest Ban și decorul Monicăi Bodor. Excelentă — cu grație și temperament, cu mult simț al măsurii, Silvia Ponciu în rolul titular. O secondează bine Denis Mărgineanu, Dr. Nicolae Letea, Valer Munteanu, Ieronim Crișan.

15 decembrie

● Nu înțeleg de ce ne pomenim în finală cu unele spectacole slabe sau foarte slabe, care fuseseră respinse de către juriul fazei precedente. Îmi arăt nedumerirea și nemulțumirea. Cineva îmi răspunde:

— Vedeți, cum să vă spun, noi ne-am gîndit că oamenii ăștia au muncit atîta vreme la spectacol, cu un efort suplimentar după orele de producție, și asta total dezinteresat, fără nici un avantaj material, încît merită să le dăm măcar satisfacția asta, să vină și ei să vadă Bucureștiul...

Îmi pare rău, dar personal nu pot fi de acord cu o astfel de explicație. De ce să abdicăm de la niște criterii riguroase și unitare? Ce caută principiile filantropice la o finală care trebuie să prezinte *la cel mai înalt nivel* mișcarea noastră de amatori în momentul de față? Oare satisfacție e asta, pentru cei aduși concesiv, să se prezinte slab în fața opiniei reprezentative a întregii țări? Oare grija față de echipele care merită să vadă Bucureștiul ne-o manifestăm aducîndu-le cu orice preț aici, sau ar fi mai potrivit să ne ocupăm de ele, îndrumîndu-le, ajutîndu-le concret să ajungă la o asemenea treaptă, încît să se ridice *efectiv și obiectiv* să merite a fi aduse în Capitală? Astfel, printr-o considerare anume a unor echipe, se desconsideră *întreaga* noastră mișcare de amatori.

● Azi, prezențe actricești remarcabile: Liviu Nicola (Orăștie), Georgeta Căușnică și Victoria Holban (Dolhasca).

16 decembrie

● Regiunea Argeș merită felicitări pentru formațiile numeroase, diferite și valoroase cu care s-a prezentat în finală.

● Căminul cultural Jibea ne-a bucurat cu un foarte personal *Omul care a văzut moartea*; un spectacol de certă ținută. *Dincolo de zare*, al Teatrului Popular Rm.-Vilcea (ambele în regia lui D. D. Neleanu). Un singur spectacol slab — cel al Sindicatului Petrol-Pitești.

Și montajele au fost de calitate — deși colectivele erau de specific foarte divers. Finete și forță la montajul *Sandburg-Saroyan* al Palatului culturii Pitești (regia — Valeriu Dobrin), elan la muncitorii de la Uzinele de aluminiu Slatina, încredere robustă la țărani cooperatori de la Scornicești.

Notabil, spectacolul de păpuși al Sindicatului Învățămînt Pitești (regia — Silvia Constantinescu).

Nuanțată și originală, lectura inginerului Ion Vasilescu de la U.M.M. Cîmpulung.

17 decembrie

● O altă zi fructuoasă: cea afectată regiunii Cluj.

Montajul țărănilor-cooperatori de la Mălin (instructor — Victor Cioată), unul dintre cele mai memorabile și mai autentice momente ale Finalei. Nimic nu trăda influența neasimilată a teatrului profesionist (cum se întîmplă de obicei); totul se simțea crescînd din însăși rădăcina vibrației populare. Cu laconismul caracteristic al țăranilor din nord, ei se refuzau marilor efuziuni ale mișcării sau dantelăriilor vocale. Dar bocetul lor parcă într-adevăr venea din 1907, și parcă chiar din milenii ale restriștii dinainte, bucuria prezentului și a viitorului vădîndu-se organică.

Spectacolul Palatului culturii Cluj era la antipodul inspirației și al mijloacelor de expresie, dar și el excela calitativ. Primul merit era al regizoarei Maria Bisztray. Ea compusese, în cadrul unui decor expresiv pentru ochi și ingenios la minuit, o mișcare suplă și trepidantă. Actorii (în frunte cu Gyöngyi Kadar) se mișcau și vorbeau dezinvolt, aveau un haz de bună calitate.

● Note bune se cuvin și Căminului cultural din Bicălat (instructor Irina Naszody), pentru montajul care, și în limba română, și în limba maghiară, sublinia înfrățirea poporului român și a minorităților naționale în cadrul Republicii noastre socialiste.

18 decembrie

● Și azi satisfacții: dr. Rodion Bunesu în rolul lui Roșca din *Oricât ar părea de ciudat* (Casa de cultură Mangalia), spectacolul de la Valea Nucarilor cu două piese de Tiberiu Vornic și, mai cu seamă, spectacolul realizat de Const. Dinischiotu (în decorurile inteligent concepute de Dan Sachelarie) cu... *Escu*, text alunecos și plin de primejdii pentru o echipă neavizată. Din colectivul actoresc, unitar, disting mai cu seamă pe Natalia Valentin, Constantin Gheorghiu și George Gheorghiu (Santierul naval Constanța).

19 decembrie

● O mină de gazetari inimoși scot o publicație ocazională, *Festivalul nostru*. Apare în impecabile condiții grafice, cu un fond foarte operativ și eficace, dezbătând cu nerv și succint spectacolele zilei precedente.

Alături de microcronici, în fiecare număr apar rînduri de salut ale unor remarcabile personalități artistice: celebri scriitori, cîțiva artiști ai poporului — care se declară în general cuceritori de calitate superioară a acestei finale.

Actorii-amatori citesc încîntați părerile celor al căror nume îl respectă atîta...

● Regiunea Ploiești s-a prezentat și ea bine.

20 decembrie

● Ultimii în concurs, bucureștenii. Ultimii — cronologic. Altfel, categoric, printre cei dintîi.

Aici au existat — normal, a-priori — posibilități în avantaj față de cele ale altor orașe, dar nu în asta a stat secretul izbînzii, ci în fluxul continuu de îndrumare profesionistă cu care Comitetul orașenesc pentru cultură și artă a înviorat mișcarea de amatori. Astfel au putut să se închege spectacole de prima mîină, ca acelea prezentate de Uzinele „Semănătoarea” (regia — Const. Codrescu) și Casa de cultură a raionului „Grivița Roșie” (regia — Stelian Mihăilescu), cărora li se alătură cu cîinste cel al Institutului de cercetări miniere (regia — Ing. Cornel Colan și Mihai Constantinescu), al clubului Uzinelor „Grivița Roșie” (regia — Stelian Mihăilescu și Nicolae Popescu), al Uzinelor „Electronica” (regia — Alexandru Hrișcă), al Căminului cultural Pantelimon. Ruxandra Petru, Alexandru Cociș, Traian Ionescu, Cornel Zötter, Dana Tașcu, Gheorghe Corbeanu, Mihai Crăcăoanu, Elena Oprea, Mariana Birzoi, Maria Roșca — iată doar cîteva nume din multitudinea celor remarcabile.

La proporții uriașe și la caracteristici abstracte, nenumărate personaje s-au întîlnit cu interpretii în această finală. Iar dacă ne gîndim că aici nu a fost decît ultima întrecere și ne închipuim țesătura enormă, colorată și trîinică, pe care o întind toate aceste fire sufletești peste cuprinsul țării, sentimentul e de-o frumusețe unică.

22 decembrie

...sentiment pe care l-am avut o dată mai mult azi, cînd, la spectacolul festiv, au asistat conducătorii noștri de patrid și de stat.

Mihai Dimiu



Moment din spectacolul „Cătiheții de la Humulești”, dramatizare de I. Mironescu, după Ion Creangă
 — Căminul cultural Dodeni-Bicaz (reg. Bacău).
 De la stînga la dreapta: Alexandrina Manceș (Smaranda), Victor Crăciun (Dascălul Iordache), Victor
 Butîncu (Mogorocca), Adrian Lupulescu (Nică), Rodica Bellu (Smărăndița), Adrian Stănescu (Trăsnea).
 În medalion: Constantin Finaru (Ion Creangă)

teatrul de amatori văzut de :

NIKI ATANASIU
G. DEM. LOGHIN
ION COJAR
LUCIAN GIURCHESCU
NICOLAE NISTOR
CORNEL TODEA

Așa cum s-a arătat în mai toate publicațiile care au închinat articole celui de al IV-lea Festival bienal de teatru „I. L. Caragiale”, mișcarea artistică de amatori cunoaște în țara noastră o dezvoltare fără precedent. Expresie a izvorului nesecat de talente ale poporului, de sensibilitate și de frumos, promovate de orînduirea noastră socialistă, oglindă a revoluției culturale care a declanșat în masele cele mai largi o adevărată pasiune pentru artă, pentru un orizont spiritual larg cuprinzător, teatrul de amatori ocupă un loc important în educația oamenilor muncii, în influențarea și transformarea conștiințelor în spiritul ideologiei partidului nostru, al cerințelor actuale estetice. Prin însuși specificul său — pătrunzînd în cele mai îndepărtate colțuri ale țării —, teatrul de amatori are posibilitatea nemijlocită de a pune publicul din straturile cele mai diverse ale populației în contact cu ideile înaintate ale societății noastre, cu problemele construirii socialismului, cu valorile noastre culturale și ale altor popoare.

În felul în care s-a desfășurat finala celui de al IV-lea Festival bienal de teatru de amatori, la care au participat, în 118 spectacole, peste 2.000 de artiști amatori, s-a putut discerne cu claritate stadiul la care au ajuns și direcția de dezvoltare a forțelor artistice ale amatorilor.

* * *

În dorința de a oferi un prilej de dezbatere a problemelor specifice teatrului de amatori, de a contribui la ridicarea nivelului său calitativ, revista noastră a socotit nimerit să ceară unor membri din juriul ultimului concurs părerea asupra problemelor mai importante legate de mișcarea artistică de amatori.

Se cuvin, cred, mult lăudate acele echipe care și-au înțeles cu adevărat rostul — faptul că sînt factorii ce realizează cel mai strîns contactul oamenilor din întreprinderi, din satele cele mai îndepărtate cu teatrul — și și-au alcătuit un repertoriu adecvat, cu piese valoroase, în stare să ajute la formarea gustului publicului în materie de teatru.

Mă refer la echipa Uzinelor „Semănătoarea”, care a prezentat *Colegii* de Axionov, la Teatrul Popular din Rîmnicu-Vilcea, care a pus în scenă *Dincolo de zare* de O'Neill, la cel din Lugoj, care a montat *Monserat* de Robles. Am apreciat — cu toate scăderile din spectacol — efortul temerar al echipei din Plopeni, care a abordat cu curaj pentru prima oară în țara noastră *Bătrînul* de Gorki. Amintesc cu bucurie de echipele care s-au preocupat să promoveze piese din repertoriul original: *Șeful sectorului suflute* de Al. Mirodan (Sindicatul I.C.M.I.N.), *Ecaterina Teodorescu* de N. Tăutu (Sindicatul Învățămînt — Alexandria), *Jocul de-a vacanța* de M. Sebastian (Uzinele „Grivița Roșie”) etc. Din păcate, nu pot spune că m-am declarat mulțumit de întregul repertoriu al echipelor de amatori. Mă refer îndeosebi le cel al cîtorva teatre populare. Nu înțeleg cum s-au putut strecura, pe parcursul activității, în repertoriul amatorilor piese ca *Manechinul sentimental* de Minulescu, *Omul de zăpadă* de A. de Herz sau *Mary Dugan*, în care și eu am jucat în tinerețe, dar care cred că nu pot contribui cu ceva la culturalizarea maselor. Socotesc dimpotrivă că ele deformează gustul publicului și îndepărtează mișcarea de amatori de scopul său social-educativ. Nu am priceput cum o echipă ca aceea din orașul Victoria a preferat, dintre lucrările valoroase ale lui Victor Eftimiu o piesă mai puțin reprezentativă, ca *Dansul milioanelor*, pe care însuși autorul (care a asistat la spectacol) nu și-a mai recunoscut-o, transformată fiind într-o suită de vulgarități. Asemenea spectacole nu servesc momentului cultural-politic și ideologic pe care-l trăim.

Dacă pînă acum bătălia s-a dat la echipele de amatori pentru piese într-un act sau două, e firesc ca odată cu creșterea nivelului cultural și a posibilităților de interpretare echipele de amatori, și în special teatrele populare, să ajungă să joace piese mari. Sînt cerințe legate de setea de cultură mereu crescîndă a oamenilor din localitățile care nu au teatre profesioniste sau nu beneficiază curent de turneele altor teatre. Deci, cred că teatrul popular de amatori, ca formă superioară a acestei activități, cu stagiune permanentă, trebuie să-și intensifice efortul de a promova un repertoriu de calitate, selecționat cu multă grijă și seriozitate, în mod științific și sistematic. Sistematic, în sensul de a se porni *treplat* cu piese care să formeze, *treplat*, gustul publicului. În muzică, pentru a face pe cineva să înțeleagă pe Bach, nu-i dai Bach de la început, ci-i faci cunoscut compozitori mai accesibili. Sînt în tezaurul repertoriului nostru original, clasic, dintre cele două războaie și cel contemporan, lucrări valoroase care ar trebui descoperite și jucate de amatori. Printr-un repertoriu de mare valoare ideologică și artistică, teatrul de amatori poate fi un stimulent spre o calitate superioară chiar a teatrului profesionist. Așa cum sînt pentru noi stimulatoare pasiunea și disciplina de care dau dovadă artiștii amatori, care vin după opt ore de muncă să învețe roluri, să stea la repetiție ore întregi, indiferent dacă au 18 sau 70 de ani. Aceasta înseamnă într-adevăr pasiune, înseamnă forță, sete de cultură, vitalitate, înseamnă talentul de neprețuit al poporului nostru. Aceste calități nu se cade însă a fi risipite; ele se cer cultivate, îndrumate cu deosebită atenție. Dacă lași o echipă de amatori să se orienteze spre *Manechinul sentimental* sau *Omul de zăpadă*, nu se poate ajunge, după părerea mea, la o creștere a acestor interpreți pasionați și nici la dezvoltarea acestei mișcări artistice. Ar fi bine ca, și din acest punct de vedere, al orientării repertoriului, fiecare teatru popular să fie patronat de un teatru profesionist. Un asemenea patronaj ar stîrni, după părerea mea, o emulație în mișcarea profesionistă; teatrul care patronază străduindu-se să ajungă să se mîndrească cu echipa de amatori, care, formînd gustul și pasiunea publicului pentru teatru, ar aduce public la casa teatrului profesionist.

Ca unul ce am fost alături de mișcarea de amatori, încă de la începuturile ei, socotesc această mișcare ca una dintre cele mai importante pepiniere de creștere a publicului pentru teatru, pentru cultură.

◆ G. DEM. LOGHIN

Calitatea cea mai importantă a repertoriului teatrului de amatori o constituie, după părerea mea, atenția deosebită acordată dramaturgiei românești. Începînd de la



Keleuren Iutka (Mireasa) și Noja Ioan (Ginerele) în montajul literar-muzical „Drumul fericirii” — Căminul cultural Bicălat (reg. Cluj)

zestrea clasică, Alecsandri, Caragiale, continuînd cu cea modernă, a lui Mihail Sebastian, Victor Ion Popa, Al. Kirițescu, Tudor Mușatescu, și pînă la lucrările scriitorilor contemporani care tratează teme ale societății noastre: Horia Lovinescu, Paul Everac, Tiberiu Vornic și alții, faptul că dramaturgia românească e prezentă în preocuparea echipelor de amatori îl consider de două ori important: o dată pentru că ajută să se rezolve probleme de interpretare la nivelul cerințelor artei moderne. Bazat pe cunoașterea realităților reflectate de autorii noștri, pe capacitatea de a înțelege nemijlocit problematica eroilor apropiați de experiența sa de viață, confundîndu-și adesea identitatea sa umană cu aceea a personajului, artistul amator reușește — fără a fi stăpîn pe întreaga gamă a măiestriei artistice și a tehnicii interpretative — să impună prin modalități artistice personale, cu sensibilitate și profunzime, portrete emoționante și autentice de oameni contemporani. În faptul că artistul amator poate, cu mijloace de expresie mai stingace (dar de o stingăcie plină de candoare, de cuceritoare naivitate), să înfățișeze personaje care devin adevărate modele de viață pentru oamenii muncii, văd cheia succesului artei amatoare. Iar autenticitatea și convingerea cu care sînt întruchițați eroii dramaturgiei noastre contribuie desigur, într-o mare măsură, la înfăptuirea operei de educare a publicului: acesta ar fi cel de-al doilea aspect important al prezenței piesei românești în repertoriul ansamblurilor de amatori. M-aș referi, ca exemplu, la echipa Uzinei „Steagul Roșu” din Brașov, care a interpretat edificator piesa lui Paul Everac, *Ștabela nevăzută*. Datorită cunoașterii realității respective, în spectacol s-a putut realiza atît de viu, de convingător și de agitatoric, problema inginerului Dobrian. De neuit rămîne reprezentarea Căminului: cultural Dodești-Bicaz, *Căminul de la Humulești*, dramatizare de I. Mironescu după Ion Creangă, în care am întîlnit, valorificate deosebit de expresiv, elemente ale tradiției teatrului nostru popular: satiră viguroasă, umor suculent, robustețe. Cred că nu poate fi trecut cu vederea nici succesul obținut de Căminul cultural din comuna Pantelimon, ai cărui interpreți ne-au prezentat *Rusaliile* de Vasile Alecsandri într-o imagine proaspătă, savuroasă.

Sînt convins că acei care vād astfel interpretate piesele lui Alecsandri vor putea să vină să vadă ulterior și piese mai grele, ca *Jocul ielelor* sau altele. Sînt de părere că un asemenea repertoriu poate contribui la educarea publicului. Succesele dobîndite ne îndreptătesc să fim mai exigenți în privința selecționării repertoriului, a eliminării textelor

lipsite de valoare artistică, schematice și false, care nu oferă personaje bine construite, bine echilibrate, pe care să se poată sprijini artiștii amatori.

◆ N. NISTOR

Prin calitatea și varietatea repertoriului, începînd cu piesa contemporană într-un act sau mai multe, inspirată din actualitatea noastră socialistă, și continuînd cu lucrări semnate de Caragiale, Mușatescu, Sebastian, Molière, Goldoni, Ibsen, Gorki, O'Neill și alții, artiștii amatori au oferit publicului o suită impresionantă de spectacole, mărturie a bogăției de talente care au înflorit din rîndurile poporului nostru în epoca socialismului. Cifric, numărul mare al pieselor românești din finala celui de al IV-lea Festival bienal, unde din 65 de piese de teatru 39 aparțin autorilor români contemporani, confirmă desigur dragostea artiștilor amatori pentru dramaturgia originală. În această lumină este limpede ce importanță prezintă exigența în alegerea pieselor din repertoriu. Faptul că tema contemporană și eroul contemporan constituie, mai ales pentru teatrul de amatori, principalul mijloc de educație estetică, de formare a conștiinței socialiste a oamenilor, solicită autorilor noștri sporirea măiestriei, îi obligă să mediteze mai profund la calitatea ideologică și artistică mai cu seamă a genului scurt, pe care amatorii se dovedesc dornici să-l cultive. Așa cum știm cu toții, există în momentul de față prea puține piese scurte bune, de o certă valoare, care să cuprindă multilateral actualitatea, să exprime, mai din plin și mai convingător, noul din viața țării noastre.

◆ ION COJAR

Referitor la problema repertoriului aș vrea să spun că e necesar să se țină seama în alegerea pieselor de posibilitățile reale ale echipei. Dacă colectivul Teatrului popular din Turnu-Severin ar fi ales o altă piesă, mai apropiată de capacitatea interpretativă a componentilor ei și care să nu fi ridicat probleme atât de dificile de interpretare ca *Rața sălbatică*, poate ajungea să culegă rezultate mai bune.

◆ NIKI ATANASIU

Tot în legătură cu repertoriul vreau să mai remarc că prezența a numeroase montaje literare în repertoriul echipelor de amatori reclamă sporirea calității textelor care stau la baza acestora. Dacă unele montaje realizate pe versuri selecționate din



Alex. Bălășel (Alexandru Filimon) în „Omul care a văzut moartea” de Victor Eftimiu — Căminul cultural Jibla (reg. Argeș)

Alex. Iorga (Guriță) în „Dragostea nevestelor” de I. Destelnica — Căminul cultural Lipănești (reg. Ploiești)



Arghezi, Miron Radu Paraschivescu sau Labiş, prin care se afirmă dragostea de patrie sau se cîntă omul şi realizările sale, m-au emoţionat şi entuziasmat, altele — făcute la întîmplare de amatori care cred că au talent pentru versificaţie — m-au decepţionat. Cred că pentru dezvoltarea artiştilor amatori, care nu o dată ne-au dovedit că ştiu să recite cu inteligenţă, cu emoţie şi vibraţie, e absolut necesară ridicarea ştachetei la nivelul cel mai înalt cu putinţă.

◆ G. DEM. LOGHIN

În ce mă priveşte, consider montajul literar ca o formulă hibridă, pe care toţi o practică fără să ştie exact despre ce este vorba, confundînd-o pînă şi cu brigada de agitaţie, în care-şi găsesc refugiul texte de valoare artistică îndoielnică. Cred că ar fi mai potrivit ca locul lor să-l ia recitalurile de poezie, selectată cu cea mai mare atenţie, din poezii cei mai valoroşi, români şi străini, corurile vorbite sau poemul înscenat.

◆ LUCIAN GIURCHESCU

Nici pe mine nu mă interesează să aud versuri patriotice spuse pe mişcare dansantă de revistă. Am văzut o dată nişte echipe din Bucureşti şi Ploieşti într-un spectacol pe care ele îl socoteau frumos, dar unde toată mişcarea era „împrumutată” de la spectacolele de revistă. Forma hibridă în care se prezintă în momentul acesta așa-zisele montaje ar trebui să ne determine să le îndrumăm spre un spectacol folcloric complet : cu portul regiunii respective, cu dansurile specifice, la baza căruia să nu stea versul cult, ci versul popular. Ne-am dat seama de foarte multe ori cît de caraghios sună versurile, scrise de un om la birou care vor să semene cu versuri scrise la țară.

AMATORII ȘI VALORIFICAREA FOLCLORULUI

◆ LUCIAN GIURCHESCU

De creația populară și culegerea de creații populare se ocupă, după cîte știu — în afara Institutului de Folclor din Bucureşti și a Casei Centrale a Creației Populare — casele de creație populară din regiuni, care, din cînd în cînd, publică culegeri de folclor, mai ales contemporan. La Oradea și la Baia Mare, de pildă, știu că s-au publicat lucruri excepțional de frumoase. Nu știu însă în ce măsură echipele de amatori valorifică scenic aceste comori folclorice. În orice caz cred că se pot face în cadrul căminelor culturale, sau al celorlalte instituții care se ocupă cu amatori, niște spectacole populare mult mai complexe. Este știut că la concursurile echipelor de dansuri și coruri, formații denumite „ansambluri folclorice” vin cu spectacole mari, excepționale, în care sînt valorificate deosebit de expresiv dansul și cîntecul popular. Ce ar fi dacă la acestea s-ar adăuga și elemente de teatru popular? Am participa probabil la niște spectacole impresionante, așa cum am văzut odată o excepțională „nuntă”, în care satul întreg dansa. Mulți dintre creatorii acestor spectacole folclorice nu sînt profesioniști. Sînt oameni din localitățile respective, care cunosc foarte bine obiceiurile locului, și sînt convinși că ei cunosc și creația populară cu caracter dramatic. Asemenea oameni trebuie depistați și încurajați să realizeze spectacole cu asemenea valori, contribuind astfel la continuarea și dezvoltarea tradițiilor noastre folclorice.

◆ G. DEM. LOGHIN

Am văzut cu toții, în urmă cu cîțiva ani, acel spectacol cu caracter folcloric, *Nunta ciobănească*, ce cuprindea obiceiuri de nuntă, orații, jocuri populare specifice regiunii sibiene. L-am aplaudat ca pe un spectacol deosebit de original, l-am fi dorit prezentat profesioniștilor ca sursă de inspirație, popularizat larg în rîndul amatorilor. Cred că un asemenea lucru nu s-a făcut, deoarece nu ne-a fost dat să mai vedem o asemenea idee prinzînd viață, în cît mai multe regiuni. Sînt convinși că astfel de genuri complexe — spectacole care dezvoltă tradițiile noastre folclorice, cîntec și dans, vers popular, căroră li s-ar adăuga și personajele teatrului nostru popular — ar căpăta o valoare deosebită. Sînt sigur că există o poezie populară care cîntă virtuțile poporului nostru mult mai frumos și mai convingător decît o contrafac unii versificatori. Dar legătura echipelor noastre de amatori cu asemenea valori este deocamdată prea firavă.

Am întâlnit-o sporadic, mai anii trecuți, în corul vorbit de la Gilgău, și anul acesta la unele formații.

Așa cum am dorit să-l aduc model studenților pe acel copil de 7 ani, care a povestit atât de cuceritor și emoționant de autentic din Creangă, să-l imprim pe disc spre a-mi rămîne în amintire, așa aș vrea să întîlnesc și un spectacol de teatru folcloric, robust, stenic, pitoresc și frumos.

◆ N. NISTOR

Și ultimul festival a adus pe scena finalei asemenea surprize. De data aceasta, unele formațiuni trecînd la valorificarea folclorului local, a unor obiceiuri și datini care marchează pe undeva începuturile teatrului nostru popular, au prezentat spectacole originale. Mă refer la *Tîrg la Drăgaica* (Casa de cultură Zimnicea), la spectacolul *C-o fi și c-o păți* al Căminului cultural din Bolintinul din Vale, care au încercat să valorifice artistic, în condițiile satului socialist, tradițiile vovedilului românesc, pe care Alecsandri l-a cultivat atât de mult.

Referindu-mă la valorificarea folclorului în teatrul de amatori, vreau să spun că în acest domeniu s-a făcut foarte puțin pînă acum, deși avem izvoare nesecate. Se impune însă o atență muncă de cercetare, de selectare și valorificare a ceea ce reprezintă într-adevăr creația populară autentică: frumusețe, bogăție, varietate, simplitate, culoare, gingașie, într-un cuvînt înțelepciunea populară strînsă, de veacuri, de poporul nostru și manifestată în cîntec, vers, dans, obiceiuri, datini etc. Dar să nu dezbrăcăm folclorul de haina lui locală autentică și să încercăm să-i dăm o altă haină care nu i se potrivește și care îl alterează, așa cum s-a întîmplat la spectacolul *Romeo, Julieta și... măști* prezentat de Căminul cultural Vidra-Vrancea. Deși această zonă este deosebit de bogată în folclor și cu veche tradiție în domeniul teatrului popular cu măști, realizatorul textului, în loc să valorifice aceste tradiții folosind creația populară locală, pe care s-o fi transpus în textul dramatic, a mers pe linia confecționării unui libret schematic, de parte de ceea ce și-a pus în gînd să facă autorul anonim.

„SPECIALIZARE”; CRITERII DE SELECTIE ȘI PROBLEME DE ORGANIZARE

◆ G. DEM. LOGHIN

Dezvoltarea teatrului de amatori e strîns legată de îndrumare, de studiu. Mi se pare că a sosit momentul să pregătăm și pentru acest sector un *tip de specialist*, un instructor cu o calificare superioară. Nu ar fi rău dacă, pe lîngă secția de regie a Institutului de Teatru și Cinematografie „I. L. Caragiale”, s-ar organiza un asemenea sistem de specializare. Desigur că nu mă gîndesc că se va pregăti cîte un specialist pentru fiecare din cele 11.000 de echipe existente, dar cred că echipele marilor uzine, cele care au o bogată tradiție de teatru, rivalizînd cu teatrele populare, și care ar putea fi oricînd transformate în teatre populare, echipele caselor de cultură și înseși teatrele populare au nevoie de un asemenea instructor specialist, animator, care să poată transmite echipelor respective cunoștințe temeinice, o bogată experiență artistică și culturală.

Este cazul — în interesul dezvoltării acestei mișcări — să se intensifice activitatea metodologică a caselor de creație. Aci ar fi bine să se adune cele mai dotate elemente din raionul respectiv, care să formeze echipe-model, conduse de un cadru pregătit într-o școală superioară, să facă repetiții-model, spectacole-model, de două, trei ori pe an, la care să fie invitați instructori amatori ai tuturor căminelor culturale. Sub îndrumarea unui asemenea cadru pregătit, cursurile organizate de casele de creație ar putea deveni o școală vie, nu așa cum se țin astăzi unele cursuri, la un stadiu oarecum primitiv. În cadrul unor cursuri mai temeinic profilate s-ar putea organiza dezbateri despre stil, cu exemplificări practice; de pildă, instructorul din comuna Pantelimon, care a lucrat piesa lui Alecsandri, ar putea să vină la casele de cultură din București, să arate amatorilor un spectacol în stil Alecsandri. Ar fi în folosul creșterii măiestriei artiștilor amatori o legătură mai strînsă a studenților de la catedra de regie cu echipele de amatori. De asemenea, studenții de la secția de scenografie ar putea sprijini și ei, sistematic și serios, activitatea teatrului de amatori. S-ar impune ca și pentru instructorii amatori să existe metode de studiu mai științifice. Acest lucru a început să se facă: studioul artistului amator, diferitele seminarii pe care le



fac profesioniștii cu amatorii sînt forme care dau în acest sens bune rezultate. Trebuie însă ca și în sinul acestor forme să se lărgească cîmpul experiențelor practico-teoretice. Desigur, și în continuare se reclamă în mod serios ajutorul profesioniștilor. Pînă la formarea celui tip de instructor specializat, și după aceea, de bună seamă, echipele teatrale de amatori au nevoie de ajutorul susținut al profesioniștilor. Numai că, e nevoie ca și din rîndul acestora să se găsească oameni dintre cei mai buni, pasionați și talentați. Nu cred că teatrul de amatori poate fi folosit ca un cîmp de experiență pentru cei care n-ar putea să-și „sublimeze” în altă parte refuzările artistice, și nici ca un refugiu obligator pentru cei ce nu-și acoperă norma în altă parte.

Aș mai vrea să adaug cîteva cuvinte despre școlile populare de artă, unde s-ar cere de asemenea niște îmbunătățiri. Aci cred că trebuie să vină să învețe numai membrii echipelor de teatru, și anume ai echipelor în creștere. Echipele mature se pot dezvolta acasă la ele. Pe lîngă un Zotter de la „Electronica”, sînt sigur că pot crește nenumărate elemente. Pentru a răspunde necesităților, cred că la școlile populare de artă e nevoie de unele restructurări ale planului de învățămînt. Pentru formarea multilaterală a unui interpret care, întors în echipă, ar putea deveni un ferment de creștere pentru ceilalți, este nevoie și de o clasă de mișcare scenică, de una de dicțiune etc.

◆ ION COJAR

Îndrumarea este o problemă de care depinde în mod serios creșterea calității artei teatrale amatoare. Sprijinul profesioniștilor este, după părerea mea, unul din factorii cei mai importanți ce pot asigura această creștere. S-a văzut că acolo unde au lucrat C. Codrescu, D. D. Neleanu, G. Gridănușu, Dan Radu Ionescu, Ban Ernest, rezultatele au fost deosebite. Am văzut însă și spectacole unde profesionistul a diletantizat. De aceea cred că dacă amatorii nu se pot bucura de sprijinul celor mai buni profesioniști, e mai bine și mai util să fie îndrumați de un învățător sau de un element mai pregătit din echipă, talentat și pasionat, care cel puțin poate imprima actului scenic autenticitate, credință. Prefer stîngăcia

Sus :
Rodica Anghel (Nina) în „...Escu”
de Tudor Mușatescu — Șantierul
Naval Constanța

Mijloc :
Silvia Ponciu (Mirandolina) în „Han-
gița” de Goldoni — Teatrul Popu-
lar din Mediaș

Jos :
Val. Sprinceană (Izquierdo) în „Mon-
serrati” de Robles — Teatrul Popu-
lar din Lugoj

în locul artificului. Ca unul care am activat ani mulți în mișcarea de amatori, fie ca instructor, fie ca membru în juriu, și care am văzut îndeaproape cită emoție, cită dăruire și cită energie se investesc în această activitate, aș vrea să ridic o problemă cam „spinoasă”, dar pe care cred că trebuie să o discutăm, deoarece rezolvarea ei ar duce poate la stimularea mișcării artistice de amatori. Cred că o dezvoltare sănătoasă a mișcării de amatori implică o oarecare simplificare de ordin administrativ. Găsesc că în etapa în care ne aflăm, când asistăm la maturizarea teatrului de amatori, problema apartenenței unei echipe de un sindicat, de o casă de cultură ori de altă instituție din cadrul așezămintelor, dă naștere la prea multe complicații. E nevoie desigur de o ordine și de o serioasă organizare dacă ne gândim la numărul impresionant de echipe pe care-l avem. Această împărțire devine necesară pe parcursul activității, pentru a asigura desfășurarea ei permanentă și armonioasă. În clipa în care însă se ridică problema selecționării pentru un concurs, această apartenență începe să dea loc la greutăți. Privit ca un schimb de experiență, ca o trecere în revistă a celor mai bune rezultate dintr-o etapă de muncă, festivalul este un puternic stimulent al acestei mișcări. Deoarece se presupune că în finală trebuie să se prezinte spectacole realizate la nivelul cel mai înalt, în aprecierea acestor spectacole e nevoie de principii riguroase de selecționare. Cred că în selecționarea și în aprecierea echipelor trebuie să funcționeze criterii unice, nu poate exista pentru echipele sindicale un barem, un anumit criteriu de notare, iar pentru cei de la așezăminte altul. Toți sînt amatori, toți depun aceeași muncă și pasiune și de aceea cred că trebuie să funcționeze criterii unice de judecare a valorilor. Făcîndu-se o distincție netă între o echipă patronată de o instituție și o echipă patronată de alta, aceasta ni se pare a nu fi un principiu emulativ. Scopul unei întreceri este, după opinia mea, aducerea echipelor la același nivel, la nivelul cel mai înalt. De aceea, cred că nu trebuie făcute concesii, acte filantropice, pentru ca să iasă instituțiile care patronază aceste echipe la un număr paritar. Echilibrul trebuie să-l realizeze spectacolele cele mai valoroase. Cunosced echipe care au talente deo-



Sus și mijloc :

Alexandrina Ciucă (M-me Costache) și Toma Stroescu (Costache) în „Jocul de-a vacanța” de Mihail Sebastian — Clubul Uzinelor „Grivița Rosie” (București)

Jos :

Ana Orner (Carolina) și Franz Ioszen (Ștefan) în „Neamurile” de Teofil Busecan — Căminul cultural Darova (Lugoj)

sebite, dar care n-au putut intra în fazele superioare, datorită fie unei slabe îndrumări, fie unei pregătiri pripite, improvizate, fie datorită acestei formale împărțiri organizatorice.

◆ G. DEM. LOGHIN

Ținându-se seama de profilurile care diferențiază mișcarea de amatori : cluburi sindicale și așezăminte, iar în cadrul acestora echipe de la sat și echipe de la oraș, cred că ar fi bine să se organizeze concursuri separate : echipele cluburilor sindicale între ele, căminele culturale între ele. Să se facă — eventual — întreceri pe compartimente, pe scene deosebite, cu jurii deosebite. Toate echipele laureate să se întreacă între ele. Am participa atunci la o întrecere interesantă, la surprize, ar apărea desigur lucruri noi.

◆ ION COJAR

În loc ca 11 zile să se întreacă toți la un loc, să se întreacă 5 zile echipele sindicale, 5 zile căminele, și așa mai departe.

◆ LUCIAN GIURCHESCU

Ar fi bine să existe, după părerea mea, doar două categorii : echipe ale orașelor unde sînt teatre de stat, și echipe unde nu există teatre de stat și unde îndrumarea este făcută și de neprofesioniști și de profesioniști, după posibilități, indiferent de titulatura lor, fie că se numesc sindicale, fie ale așezămintelor, fie teatre populare. Ar exista poate atunci niște criterii de judecată mult mai judicioase, mai obiective, aprecierea valorii echipei ar fi atunci mai justă, nu așa cum s-a întîmplat cu echipa Palatului culturii din Cluj, care era mult mai bună decît foarte multe teatre populare, dar care nu concura la această categorie, deoarece la Cluj nu există teatru popular. În schimb, concura cu niște echipe din niște orașe mici, unde nici îndrumarea, nici cultura teatrală a echipelor nu puteau fi de aceeași calitate. Nu cred că ideea de a se întrece cluburile între ele, casele de cultură între ele ar fi cea mai bună soluție. De ce ? Însăși împărțirea teatrelor populare între teatre populare sindicale și teatre populare ale așezămintelor nu mi se pare fericită. Să se numească teatre populare numai acele echipe care, într-adevăr, au ajuns la un nivel superior de artă, indiferent de cine aparțin.

◆ N. NISTOR

Dacă clasificarea și aprecierea se fac pe cele trei categorii de formații — sindicate, case de cultură, cămine culturale —, aceasta este după mine un lucru justificat, întrucît condițiile și forțele materiale și spirituale de care dispun diferă. Nu putem pretinde unui cămin cultural să ștească ceea ce-i pretindem unei case raionale de cultură, care dispune nu numai de forțe artistice interpretative mai multe și mai bune, dar și de metodiști — cadre cu pregătire artistică. Deosebiri întîlnim și între formațiile caselor de cultură și cele ale sindicatelor, chiar dacă ambele activează la oraș. Primele, de pildă, își recrutează interpreții de pe întreaga rază a orașului, pe cînd celelalte numai din cadrul întreprinderii respective. (Nu mă refer la marile întreprinderi care dispun de mijloace și forțe artistice deosebite.)

◆ CORNEL TODEA

Mi se pare un lucru bun că sînt atîtea mii de echipe. Se întîmplă însă, de multe ori, ca echipele să nu apară numai pentru că au într-adevăr talente. Cred că este absolută necesitate ca echipele să fie construite pe oameni cu adevărat talentați, dat fiind numărul mare de talente care există la noi în țară și exigențele mereu crescînde. Aceste exigențe, de altfel, au fost satisfăcute de multe echipe. Preocuparea esențială cred că ar trebui să fie nu alergarea după un număr cît mai mare de echipe, ci bătaia pentru calitate, pentru asigurarea echipelor cu forțe calificate. Cred că îndrumarea trebuie să fie făcută de profesioniști, fie că se creează un anumit tip de profesionist, cum propunea tov. Loghin, fie că se angajează profesioniștii cei mai buni, cei mai entuziaști, în stare să ajute creșterea echipelor. O altă problemă pe care o consider importantă este aceea a *continuității*. Dezvoltarea talentului artiștilor amatori o consider strîns legată de activitatea permanentă, desfășurată pe un repertoriu bine ales. Încurajarea unei munci, care să se desfășoare numai cu ochii spre Capitală, la concurs, mi se pare a fi dăunătoare procesului de dezvoltare a artei amatorilor.

Din schimbul de opinii care a avut loc în cadrul discuției pe care o publicăm, se pot trage câteva concluzii.

Ținându-se seama de legătura permanentă care există între echipa teatrului de amatori și public, problema repertoriului se arată, printre altele, a fi de o însemnătate primordială.

Bătălia permanentă pentru un repertoriu de calitate în teatrul de amatori e imperios necesară. Aceasta pentru că, așa cum s-a mai spus de nenumărate ori — și chiar în această întâlnire a noastră —, repertoriul joacă în colectivele de interpreți amatori un rol educativ mai mare decât în colectivele profesioniste. Dacă legătura artistului amator cu o operă de valoare constituie o adevărată lecție de viață și de creație, contactul acestuia cu o piesă mediocră are consecințe rele, nu numai în ce privește timpul liber pe care-l pierde și pe care l-a consacrat teatrului în locul unei alte activități, dar mai ales în ce privește gustul său artistic, care se poate perverti. Așa cum în coloanele „Scînteii”, ale „Gazetei literare”, ale „Contemporanului” s-a ridicat foarte serios problema calității textelor, a eliminării spiritului concesiv în materie de texte dedicate amatorilor, se cere în mod acut deschisă o campanie împotriva mediocrității, a textelor de duzină, hibride, cenușii, confecționate meșteșugărește, fără talent și fără răspundere. Problema e valabilă atît în privința textelor de teatru, cît mai ales în ceea ce privește textele montajelor literare, confecționate de o seamă de pseudoscriitori, de așa-numiți textieri, după o schemă-șablon, cu rime de o banalitate și o platitudine supărătoare. Importanță ni se pare cerința ca piesele să fie alese după posibilitățile fiecărei echipe. Ne bucură prezența în repertoriul amatorilor a unor piese „de calibru greu”, cum sînt *Scrisoarea pierdută*, *Năpasta*, *Dincolo de zare*; *Febre* și *Citadela sfărîmată*, *Steaua fără nume* și *Colegii*, *Ștafeta nevăzută* sau *Bătrînul*. Numai că, în alegerea repertoriului, trebuie să se țină mai mult seama — așa cum s-a subliniat aci — de posibilitățile interpretelor și ale instructorului; altminteri, texte valoroase ca *Rața sălbatică* pot fi de-a dreptul compromise. Credem că nu-și găsesc locul aci ambițiile, îndrăzneala cu orice preț, goana după succese de suprafață, adaptarea la modă. Credem că trebuie combătută serios tendința unor echipe de a-și alege repertoriul numai în funcție de concurs, de a alege o piesă grea și pretențioasă numai pentru a impresiona juriul sau celalalte echipe mai modeste în aspirații. Așa cum s-a subliniat și în ancheta „Scînteii”, activitatea unei echipe artistice de amatori trebuie apreciată nu după trofeele cîștigate într-o întrecere sau alta, ci după contribuția pe care o aduce consecvent în educația estetică a publicului larg.

S-a mai remarcat, în altă ordine de idei, ca o caracteristică a dezvoltării actuale a mișcării noastre de amatori, capacitatea ei de a da expresie artistică mai cu seamă temelor și conținuturilor de viață legate îndeaproape de realitățile locale, de tipurile familiare actorilor (muncitori, țărani etc.). De aceea, cu atît mai mult ni se pare a fi importantă poziția echipelor față de vastul repertoriu pe care ele îl pot întîlni în producția folclorică și față de chemarea pe care o au de a o valorifica cu autenticitate, înaintea și peste stilizările încercate de către artiștii profesioniști. Artiștii amatori pot integra — și s-ar cuveni să integreze mai mult decît au făcut-o pînă acum în manifestările lor — creația anonimă a poporului, de la snoave, cimilituri, strigături etc. pînă la formele evaluate și bogate ale spectacolelor propriu-zise, cu vasta lor gamă de forme, de colorit și de semnificații. Ne amintim de pildă de acel spectacol, de o cuceritoare vervă și savoare populară (de la al II-lea Festival), *Ochiul babei*, de la Căminul cultural Cîmpa, montat de învățătoarea Maria Pătrășcoiu. În însușirile aceluia spectacol: ritmul îndrăcit, veselia dezlănțuită, desenul de o suculentă expresivitate al mișcărilor, expresia viguroasă, pitorească a personajelor, coborite parcă atunci din basmele lui Creangă sau dintr-o culegere de zicători populare, satirice, am găsit valorificate cu talent și pricepere, cu gust și rafinament, elemente dramatice și de spectacol din folclorul nostru. Credem că asemenea spectacole nu trebuie trecute cu vederea sau uitate: dimpotrivă, socotim că în jurul lor ar trebui organizate dezbateri, atît cu amatorii, cît și cu profesioniștii, ele constituind cele mai convingătoare argumente în combaterea formulelor „moderne” de spectacol inexpressiv, stereotip sau fals inovator.

În ce privește problemele de îndrumare, de organizare, ca și de soluționare a dificultăților întîmpinate în cadrul diferitelor selecționări de producții ale echipelor, acestea urmează, după părerea noastră, a face obiectul meditației și studiului forurilor obștești și de stat, care răspund nemijlocit de această nobilă activitate a artiștilor amatori. Nu încapă îndoială că soluțiile, mijloacele și măsurile convenite nu vor întîrzia să se găsească spre continua ei bună dezvoltare.

Valeria Ducea

Si păpușile...

După un obicei, devenit tradiție, păpușile au fost prezente și la cel de al IV-lea Festival bienal de teatru de amatori. Spre deosebire de ceilalți artiști amatori, artiștii păpușari nu au satisfacția unei prezente fizice „vizibile”. La rampă, în fața spectatorilor apar numai eroii lor din lemn, cîrpe și stofă. Dar entuziasmul nu le lipsește. Dimpotrivă. Muncitorii Uzinei „1 Mai” din Ploiești, de pildă, după ore de muncă grea repetă cîte o noapte întreagă un spectacol destinat copiilor !

Ce a adus nou cea de a patra participare a păpușarilor ? Evident, un progres substanțial, în sensul folosirii unui limbaj spectacologic modern, esențializat — în foarte dese cazuri, lipsind elementele factice, naturaliste, păpușile „de vitrină”.

În cîteva ocazii, artiștii amatori de la Sindicatul uzinelor „1 Mai” Ploiești, Casa de cultură Breaza, Căminul cultural „Unirea”-Aiud, Casa de cultură Rm.-Vilcea, Sindicatul întreprinderii „Unitatea” din Sighetul Marmăției. au reușit chiar să închege *spectacole*, dincolo de un simplu „număr” sau „scheci”, înțelegînd prin aceasta acordarea organică a tuturor elementelor scenice menite să facă viabil un text dramatic. Și, deși afirmația ar putea părea hazardată, uneori aceste spectacole au fost cel puțin egale în valoare cu acelea ale unor teatre profesioniste.

Ca într-un sistem de vase comunicante, nivelul teatrului profesionist dintr-o localitate sau alta și-a pus amprenta asupra echipei de amatori. (Cu o singură excepție — din păcate — Bucureștiul.) Explicația e simplă și nu are nevoie de argumente suplimentare. Faptul că, alături de numele echipelor premiate, se află și acela al unor instructori minuiți frunzași (Didina Davidescu, Chira Dragomir, Bendek Desideriu) demonstrează justetea afirmației cu privire la „vasele comunicante”. Nu e mai puțin adevărat însă că unele regiuni cu teatre de păpuși profesioniste bune au rămas încă datoare în acest concurs : Timișoara, Constanța.

Am recunoscut în spectacole, deseori, mîna unor buni maeștri scenografi (Ioana Constantinescu, Eustațiu Gregorian, Al. Rusan, T. Dobrescu, Clelia Ottone), a căror contribuție a fost esențială.

Desigur, succesul unui spectacol de păpuși este în bună parte determinat de păpușă, de fizionomia și expresivitatea ei plastică. Și totuși, poate ar fi fost mai interesant, mai elocvent ca, în spectacolele artiștilor amatori, și creația scenografică să fie executată tot de amatori, din cercurile de artă plastică, aceștia putînd aduce chiar un plus de firească și spontană emoționalitate.

Un singur exemplu: decorul spectacolului Căminului cultural din Deleni a fost pictat de... paznicul cooperativei agricole, cu un poetic simț al culorii și o candoare necontrafăcută.

Nu e mai puțin adevărat că, în căutarea excesivă a unor forme noi, au existat și unele demonstrații factice în care erau copiate formule înlînite la ultimul festival mondial al teatrelor de păpuși.

Am fi dorit cu această ocazie și un repertoriu mai complex, mai bogat, mai axat pe specificul echipelor de păpușari amatori.

Am fi dorit și o mai bogată valorificare a tradițiilor populare locale (putîndu-se pleca de la străvechiul joc al păpușii, purtată în lădiță de către artistul ambulant): acolo unde au existat asemenea încercări (Casa de cultură Bistrița), ele s-au soldat cu un succes deplin.

Este semnificativ faptul că un număr tot mai mare de cadre didactice se folosesc în activitatea lor culturală de teatrul de păpuși. Într-adevăr, bine minuită, păpușa poate deveni un auxiliar de preț al activității școlare și extrașcolare. În grădinițele de copii activitatea educativă poate căpăta cu ajutorul păpușii o plasticitate elocventă. (În acest sens este foarte potrivită de exemplu piesa *Școala ieșurilor*. Cu o lădiță-geamantan, un mic paravan și cu 2—3 păpuși realizate cu ajutorul simbolic al copiilor, se pot sugera cîteva personaje familiare, care apoi vor interveni în toate acțiunile grupei de copii.) Pentru copiii din clasele mai mari se pot dramatiza fragmente din proza clasicii, sau mici scene (o echipă bucureșteană a înfățișat de pildă *Conu Leonida față cu reacțiunea*).

În puține cazuri, din păcate, au fost stimulați elevii să participe și ei în echipele de păpușari amatori. A existat o singură excepție: liceul din Hirșova. Or, o mică echipă, o mică brigadă artistică de elevi, poate acționa foarte prompt și cu mijloace artistice eficiente în diverse împrejurări din viața școlii. În acest plan se impun inițiativele personale creatoare, care, legate de realitatea directă, ar putea da rezultate bune. Echipa de elevi-păpușari ar trebui înființată, stimulată, mai ales în școlile pedagogice, ai căror absolvenți ar putea deveni și instructori artistici. Personal, pledez chiar pentru introducerea unor ore de artă păpușărească în școlile și institutele pedagogice. Utilitatea lor e dincolo de orice îndoială. În ceea ce privește sectorul plastic, ar putea fi antrenată profesorii de desen, de lucru manual și mai ales elevii talentați.

În sfîrșit, în sprijinul activității păpușarilor amatori, al dezvoltării acestei activități aș vrea să citez un fapt:

La Spitalul de copii din Iași există o echipă de păpușari. Animat de un bun profesionist, dr. L. Stern, colectivul, compus din infirmiere, surori, asistente sociale, amenajează frecvent o scenă-paravan printre pătăturile copiilor bolnavi din saloane. Și, aici se înfiripă reprezentații aducătoare de bucurii micilor pacienți...

Mai e nevoie de un alt argument?

Al. Popovici

PROPUNERE CONCRETĂ

Răsfoind (operațiune pe care o recomand călduros cititorului) culegerea de folclor contemporan, intitulată „Folclor poetic nou” și alcătuită prin truda, anii cheltuiți și spiritul selectiv al poetului Ioan Meșoiu, am încercat senzația, clasică probabil în lumea geologilor, când aceștia — călătorind cu aparatele de detectare pe terenuri — nimeresc, dintr-o dată, un nebănuit zăcămint. Folclorul contemporan se află lângă noi, pășim ca să zic așa peste minereurile sale și, asemeni atitor realități ivite în prezent, el așteaptă cuminte, la rând, descoperirea și descoperitorul, prețuirea și prețuitorul. Nu e unicul în această ipostază. Coada cuprinde numeroși solicitanți îndreptățiți... Ideea de timp, atât de necesară judecării de valoare în artă, e parcă mai obligatorie folclorului decât romanului sau picturii „culte”, încât subconștient oamenii pun un semn de egalitate între folclor și vechime. Profesionistul se bucură, în această privință măcar, de oarecare privilegiu în raport cu amatorul: așteaptă mai puțin.

Inițiativa Casei Centrale a Creației Populare, editorul antologiei (să nădăjduim că rezultatul va stimula energiile instituției pe drumul cutezanțelor, prea rar bătut până acum), ne îndeamnă a sugera un alt pas acum, un alt efort încurajat și — consecință — un alt, la fel de prețios, volum: cu teatru, de data aceasta. Nu trăiește oare un folclor dramatic contemporan? În paralelă cu poezia și urmînd instinctiv tradițiile teatrului popular, jocurile povestilor dialogate,

mai vechi sau mai apropiate de secol, se dezvoltă astăzi, pe micile scene ale amatorilor, văzute nu prea clar, o sumedenie de „scenete” ce izvorăsc din realitățile timpului.

Scrise de pasionații strînși în jurul căminelor culturale sau ale brigăzilor de agitație, operă colectivă deci în marea majoritate a cazurilor (era să spun aproape anonimă), aceste frînturi de teatru exprimă trăiri autentice, mișcă personaje, schițează fenomene sociale. Cîteva din aceste producții au fost înfățișate, mai nou, în cadrul recentului Festival „I. L. Caragiale”. Altele apar din cînd în cînd în cîmpul atenției culte, fie prin vreo culegere fără rezonanță, fie risipite individual la radio ori în reviste.

Niciodată n-am avut însă și încă posibilitatea de a le întîlni, în bloc masiv, așa ca poezia, datorită lui Meșoiu. Selecționate, organizate și încadrate regional — capabile, structurale în chipul acesta, a oferi prilej de analiză reală și de meditație neîndoios (citită pe marginea fenomenului teatral)¹... Asemeni „Folclorului poetic nou”, cartea denumită „Folclorul teatral nou” ar fi să numere 500 de pagini, plus ilustrații, și un tiraj de 7.000 de exemplare.

Al. Mirodan

¹ Vezi în această ordine de idei sugestiile revelatoare cuprinse în articolul un teatru necunoscut: spectacolul folcloric azi” (revista „Teatrul”, nr. 9/1965).



ANONIME

COMEDIE ÎN TREI ACTE DE AL VOITIN

O șefă de cabinet, „Păpușica“
 Un director general, „Scăpărici“
 Un director, „Șefulică“
 Un arhivar, „Iepuraș“
 O funcționară, „Arhipăpușă“
 O soție, „Mămăica“

P E R S O N A J E L E

A C T U L Î N T Î I

PĂPUȘICA (*la rampă; face un knicks*):

Sînt șefa de cabinet a directorului general. Pe lingă asta, în piesă eu voi prezenta personajele și voi face legătura dintre scene. Vedeti, deci: nu sînt un personaj oarecare... Vă rog priviți decorul. (*Spoturile de lumină parcurg planurile de joc.*) Aici jos e arhiva. Un pic mai sus e biroul șefului de la direcția I-a. Un pic și mai sus e cabinetul directorului general și — bineînțeles — și biroul meu. În realitate sînt mult mai multe scări. Aici planurile dintre locurile de joc par foarte apropiate. De fapt, arhiva e jos de tot, direcția I-a este sus, iar direcția generală e sus, sus de tot... E mai complicat... Știți dumneavoastră cum e. Dar trebuie să recunoașteți: simbolul ierarhiei e respectat și aici... Cabinetul directorului general e mult mai mare. De aici nu se prea vede. La început era mai mic. Acum e mai mare. Să vă explic: fostul șef, cel dinainte, era la început numai director. Așa era la noi, șef-director. Pe urmă, șeful a fost făcut director general. Mai mare. Pe șefii de servicii i-a făcut directori. Ceilalți am rămas pe loc; dar oricum e altceva să lucrezi la o direcție generală... Așa... după ce ne-am reorganizat prin avansare, fostul șef a dărimat un perete. Trebuia și un cabinet mai mare. Just. Chiar el spunea: după „tet“ și cabinet... Am cerut și mobilier nou, dar nu s-au aprobat decît fotolii... Observați-le și dumneavoastră... Pentru șef, cu spătar înalt, tapițat jos, sus și pe margini. Pentru directori, cu spătar mai mic, tapițat numai jos. Pentru rest, fără tapițerie, dar cu dreptul să ne aducem pernă personală, de acasă. A fost și cu asta o poveste. Se opunea Sanepidul... (*E în-*

treruptă de sonerie.) Ăsta e șeful. (*Urcă grăbită treptele care leagă cele trei planuri de joc și intră în cabinetul directorului general.*)

SCĂPĂRICI: Te suuun...

PĂPUȘICA: Iertați-mă. Știți, eu am și sarcini culturale. (*Pe sală.*) Sînt și comentatorul piesei.

SCĂPĂRICI: Bine, bine, să vină la mine șeful direcției a I-a.

PĂPUȘICA: În ce problemă, vă rog?

SCĂPĂRICI: Am să-i spun eu.

PĂPUȘICA: Ca să știe cu ce lucrări să vină. (*Pe sală.*) Mă-ntreabă întotdeauna.

SCĂPĂRICI (*răstit*): Cu nimic! Ai înțeles?!!

PĂPUȘICA (*surprinsă, apoi ironică*): Cu nimic.

SCĂPĂRICI: Ce nimic?

PĂPUȘICA (*ofensată*): Nimic. N-am vrut să vă supăr. (*Pe sală.*) Am întrebat doar.

SCĂPĂRICI (*plictisit*): Bine, bine. Cheamă-l.

PĂPUȘICA (*cu ton de acceptare a unor scuze*): Nu-i nimic. Imediat. (*Iese.*)

SCĂPĂRICI (*rămas singur; pe sală*): E cam suie... Păcat... Exterior e foarte bine proiectată. (*E scos din spotul luminii.*)

PĂPUȘICA (*în anticamera cabinetului*): L-ați văzut?!! Noul nostru director general. E cam scăpărat. Păcat. Aparent e foarte bine finisat. Și ce importantă își dă! Putea să-l cheme direct. Cunoașteți sistemul; chemi prin șefa de cabinet. Pentru creșterea autorității. (*Formează un număr de telefon.*) Alo, sînteți poftit la cabinet.

ȘEFULICĂ (*în biroul său, la receptorul telefonului*): Nu cumva știi pentru ce, Păpușico?

PĂPUȘICA : Nuu ! Să veniți cu nimic.
 ȘEFULICĂ : Cu cine ?
 PĂPUȘICA : Cu nimeni. Fără lucrări.
(Închide telefonul.) Când îl aud că-mi spune păpușică... îmi vine... nici nu vă mai spun ce-mi vine să-i fac. Dar o să vedeți... Din cauza lui, toți au început să-mi spună Păpușica.

ȘEFULICĂ *(în biroul său, cu o tablă de șah în față, mută piese)* : Șah la regină. *(la tabla de șah și o închide cu precauție.)* Șah la regină. Gîndește-te bine. Cine să gîndească ? ! Eu și numai eu ! Eu sînt omul-creier. Pansiv-conceptiv ! Ce e cu nebunul ? *(Gest de negație spre tabla de șah și semn spre cabinetul directorului general.)* Nu, nu așa. Celălalt. *(Se îndreaptă în pas ritmat spre direcția generală, urmărit de spotul luminii.)* Gîndire, acțiune. Acțiune, gîndire. Activo-ofensiv. Atacă nebunul. Sacrifici pionii. Pui calul să sară. Te aperi cumplit. *(Întră în biroul șefei de cabinet.)* În ce dispozitiv e ?

PĂPUȘICA : Electric. Tună și fulgeră.
 ȘEFULICĂ *(corectîndu-și ținuta)* : Energo-eruptiv. Îl calmez eu. N-ai un pieptene, Păpușico ?

PĂPUȘICA : N-am. Dacă vreți, trimit un șofer să vi-l aduc de acasă.
 ȘEFULICĂ : Nu-i nevoie, Păpușico. *(Dă să intre la directorul general.)*

PĂPUȘICA : Să știți că am să telefonez soției dv.
 ȘEFULICĂ : Cee ? ! !

PĂPUȘICA : Să aiב grijă să nu vă mai uitați pieptenele. Chiar azi.
 ȘEFULICĂ *(se oprește)* : Dumneata vorbești serios ?

PĂPUȘICA : Bineînțeles.
 ȘEFULICĂ : Te rog să-ți cauți de treburi dumitale.

PĂPUȘICA : Șefele de cabinet trebuie să se ocupe și de unele mici nevoi personale ale șefilor.
 ȘEFULICĂ : Te rog ! Nici măcar nu ești șefa mea de cabinet.

PĂPUȘICA : Pot să explic soției dumneavoastră...
 ȘEFULICĂ : Soției mele ? ! Ești imprudento-periculoasă.

PĂPUȘICA : Am să-i spun că mă ocup de dumneavoastră fiindcă mă simpatizezi. Doar îmi spuneți mereu păpușică.
 ȘEFULICĂ *(pe sală)* : Naivo-temerară. *(Șefei de cabinet.)* Te duc la mat.

PĂPUȘICA : Pe mine ? ! *(Pe sală.)* Nici la Pescăruș nu m-aș duce. Auzi, la M.A.T. ? !

ȘEFULICĂ *(scoate un carnețel)* : Nu te privește. *(Notează.)* De verificat : ipoteze, una : inocento-perversă... Doi : perverso-inocentă... Dau nebunul, iau

tura. *(Pe sală.)* Lămuresc eu cazul. Rapido-urgent. *(Își îndreaptă nodul cravatei, vrea să intre.)*

PĂPUȘICA : O clipă, vă rog, trebuie să vă anunț.

ȘEFULICĂ *(indignat)* : Pe mine ? ! !

PĂPUȘICA : Pe toată lumea. *(Pe sală.)* Așa am dispoziție. *(Întră la directorul general.)* Șeful direcției I-a.

SCĂPĂRICI : Poate să intre.

PĂPUȘICA *(din ușă)* : Poftiți. *(După ieșirea șefului direcției.)* L-am liniștit și pe asta. Înainte nu o puteam. Nu aveam conjunctură. Era prieten cu fostul șef. Și de... *(E scoasă din spotul luminii.)*

ȘEFULICĂ *(după mai multe înclinări)* : Am onoarea să vă salut.

SCĂPĂRICI : Bună ziua și ia loc. Te cam lași așteptat.

ȘEFULICĂ : Probleme.

SCĂPĂRICI : Șase minute și cincisprezece secunde. Am fost curios cît îți trebuie să faci cîtiva pași de la dumneata pînă la mine.

ȘEFULICĂ : Știți, munca... *(Pe sală.)* Problematico-absorbantă.

SCĂPĂRICI : Să fie clar : dacă te chem și ești reținut, îmi comunică cînd poți veni. Nu mă lași însă să aștept.

ȘEFULICĂ : Minunat. Asta-i și deviza mea. Vorba englezului...

SCĂPĂRICI : O, știu !

ȘEFULICĂ : O știți ? ! A, sigur. Cum să n-o știți ?

SCĂPĂRICI : Fără ! Spune-mi, te rog, ce e cu șefa asta de cabinet ?

ȘEFULICĂ *(tatonînd)* : Cu șefa ? Cu șefa, deci ? !

SCĂPĂRICI : Cu ea, cu ea.

ȘEFULICĂ : La ce indici vă interesează ?

SCĂPĂRICI : Indici... Vreau să știu pe cine am aici. Cu cine lucrez...

ȘEFULICĂ : Deci, ar fi : indicele unu, sociologico-economic. Doi, psihologico-pedagogic. Trei, profesionalo-statico-dinamic.

SCĂPĂRICI : Teribil.

ȘEFULICĂ : Permiteți-mi ! n-am terminat. *(Pe sală.)* Sistemul meu.

SCĂPĂRICI : Continuă, te rog. *(Pe sală.)* Mă interesează enorm...

ȘEFULICĂ : Rămăsesem la trei, profesionalo-statico-dinamic. Patru, culturalo-estetic-obșteșc. Cinci, bio-fizico-sanitar. Șase, etico-moralo-endo-exogen.

SCĂPĂRICI : Asta ce-ar fi ?

ȘEFULICĂ : Endo-exogen ? Relațiile interno-externe.

SCĂPĂRICI : Ale salariaților ?

ȘEFULICĂ : Evident. Fiecare indice are subdiviziuni. La relațiile endo, interne adică la punctul unu roman, ar fi relațiile intercolegiale de același sex. La

- punctul doi roman, relațiile intercolegiale de sex opus... La cele exogene, externe adică, e ceva mai complicat. La A mare, relațiile extracolegiale din interior. La B mare, relațiile extracolegiale din exterior. Bineînțeles, intervin și alte subdiviziuni, în raport de membrii de familie pe grade și afinități. Apoi, cei dinafara familiei. Toate pe sexopunctaje...
- SCĂPĂRICI: Deci, asta a fost indicele șase? ! (*Pe sală.*) Simplu.
- ȘEFULICĂ: În linii mari. Mai am și indicele șapte: concepționalo-mistico-confesional. Ținem evidența descendenților și ascendenților pînă la gradul trei. Colateralu nu ținem.
- SCĂPĂRICI: Șapte, deci.
- ȘEFULICĂ: Pardon. Avem și indicele opt: diverso-exceptional. Îl utilizăm foarte rar, doar în cîteva cazuri.
- SCĂPĂRICI (*pe sală*): E grozav !... (*Șefului direcției.*) Și ce rezultate dă sistemul dumitale?
- ȘEFULICĂ: Splendide. (*Pe sală.*) E simplu și riguros-științific.
- SCĂPĂRICI: O să-mi fac timp să-l examinez.
- ȘEFULICĂ: Sînt încîntat. Eram sigur că veți fi apreciativ-pozitiv.
- SCĂPĂRICI: Și cu șefa de cabinet cum rămîne?
- ȘEFULICĂ: Acuma, fiindcă v-ați făcut o idee de sistemul meu, o să vă fie mai ușor să vă dați seama. La unu, sociologico-economic, stă binișor. Aș putea spune, chiar bine. E cam nelămurită situația unui unchi. Se combină cu indicele șase. Dacă clarific și asta, ar putea sta chiar foarte bine. La indicele unu...
- SCĂPĂRICI: Spune-mi la psihologico...
- ȘEFULICĂ: Aici e aici... La indicele doi... Ați remarcat ceva?
- SCĂPĂRICI: N-aș putea spune.
- ȘEFULICĂ: La doi e așa și așa. Trebuie combinat cu cinci: bio-fizico-sanitar.
- SCĂPĂRICI: E bolnavă?
- ȘEFULICĂ: Sănătoasă tun. E vorba de nivelul psiho-intelecto-conceptiv. O am în studiu. (*Pe sală.*) Vede ea!
- SCĂPĂRICI: N-aș vrea să mă pronunț. Mi s-a părut oarecum deconcertată. Poate intimidată și de schimbare, de venirea mea.
- ȘEFULICĂ: Asta să se intimideze?! Nici vorbă. Nu corespunde. Ați sesizat perfect-exact. N-are punctajul pentru un astfel de post. Șefa de cabinet a directorului general. Se poate?! O schimbăm imediat. Vă caut pe cineva cu punctaj maxim. Contați pe mine.
- Chiar m-am gîndit la o persoană po-trivită.
- SCĂPĂRICI: Nici o grabă. Să mai vedem. Predecesorul meu era mulțumit de ea.
- ȘEFULICĂ: Ăla? ! Ce să mai vorbim? ! Mă abțin să fac aprecieri. (*Pe sală.*) N-ar fi elegant din partea mea. (*Directorului general.*) Le-au făcut alții, înlocuindu-l. O proteja. Asta e realitatea. Avea pentru ea o slăbiciune notorie. (*Pe sală.*) Afectivo-estetică.
- SCĂPĂRICI: În privința asta, mă îndoiesc. Îl cunosc.
- ȘEFULICĂ: Nu m-ați înțeles. (*Pe sală.*) N-am luat-o bine. (*Directorului general.*) Mă iertați, n-am fost clar-explicit. Pur afectivo-estetico-platonic. Nici un punctaj suspect. Dar o proteja. La moralo e la maximo...
- SCĂPĂRICI: Am auzit că și pe dumneata te proteja? !
- ȘEFULICĂ: Numai un răuvoitor putea afirma așa ceva. (*Pe sală.*) Sînt destui.
- SCĂPĂRICI: Totuși, erați amici.
- ȘEFULICĂ: Relații de serviciu. Cel mult, unele vagi legături datorită faptului că practicam aceleași sporturi.
- SCĂPĂRICI: Ești sportiv? !
- ȘEFULICĂ: Ocazionalo-microbist și activ-șahist. (*Pe sală.*) Șahist redutabil.
- SCĂPĂRICI: Totuși, el te-a numit director. Se pare că-ți acorda completă încredere. Erai un fel de „fac-totum“.
- ȘEFULICĂ: Șeful face numirile.
- SCĂPĂRICI: Da, dar cum de s-a oprit tocmai la dumneata?
- ȘEFULICĂ: La indicele unu, sociologico-economic.
- SCĂPĂRICI: Renunță, te rog, la indici.
- ȘEFULICĂ: Cum vreți. Am punctaj maximo la dosar. Mă cunoștea ca redutabil-șahist. Terțio, sînt specialist.
- SCĂPĂRICI: În ce?
- ȘEFULICĂ: Două licențe. Drept și filozofie. Specialitatea psihologico-pedagogică, plus experiența.
- SCĂPĂRICI: În munca cu oamenii?
- ȘEFULICĂ: Experiență de psiholog. Munca din direcția mea e umano-psihologică. Psihologia e știința sufletului. Specialitatea mea. (*Treptat, va da replicile pe sală.*) Ea a venit aici la reorganizare. Fostul serviciu se transforma în direcție. Înainte se lucra empirico-demodat. Fiecare cite un dosăraș acolo. Un chestionar, cîteva întrebări, cîteva referințe și o notare. Una singură, periodic-anuală. Nu se mai putea așa Șeful fostului serviciu, băiat bun de altfel, capabilo-inimos, l-am păstrat ad-junct, e total nepregătit. Lucra neștiin-

tifico-primitivo-rudimentar. Nu spun, e bine să stai de vorbă cu salariații. E bine să știi ce fac, dar nu poate fi asta baza unei munci psihologico-științifice. Baza trebuie să fie punctajul. Exigențele cresc. Trebuie să promovăm noul. Numai punctajul îți poate da valoarea potențialo-expresivă a fiecărui salariat-angajat. Cu precizie matematico-exactă. Ne-am modernizat. Eu folosesc în direcție și mașini de calculat. Am două și sînt suprasolicitate.

SCĂPĂRICI: Două ? !

ȘEFULICĂ: Numai două. Dacă-mi mai dați încă două, vă garantez că în cel mult un an, maximum-maximorum un an și jumătate, doi, toată instituția, începînd cu dumneavoastră, va fi cu punctajul la zi. (*Treptat, dă replicile pe sală.*) Rezultatele se văd de pe acum. La noi totul merge bine. Mereu mai bine. Din ce în ce mai bine. Foarte bine. Dacă n-aș fi modest, aș zice excelento-strălucit. Tîndem spre perfectopogeu și sîntem gata, gata...

SCĂPĂRICI: Să-l ajungem.

ȘEFULICĂ: Just. Am folosit prilejul să vă fac o informare sumaro-succintă. Pentru salariații noștri tehnici avem deja punctaje. Nu toate, dar pe cele bazo-fundamentale le avem calculate. Trecute pe fișe. Multicolore, pe specialități. Tragi fișa, vezi indico-punctajul, ai personalitatea umano-necesară. Modern și exact, practico-științifico. Încă ceva...

SCĂPĂRICI: Scuză-mă, te rog, unde ai lucrat înainte de a veni aici ?

ȘEFULICĂ: La centrul de cultură fizică și sport pentru deficienți. (*Pe sală.*) Centrul republicano-național, bineînțeles.

SCĂPĂRICI: Deficienți mintali ?

ȘEFULICĂ: Nu, deficienți fizici.

SCĂPĂRICI: Și ce făceai dumneata acolo ?

ȘEFULICĂ: Prim-psihologo-metodolog-principal-șef.

SCĂPĂRICI: Psiholog pentru cultură fizică ? ! Nu prea văd legătura.

ȘEFULICĂ: Ați uitat că sînt și șahist-specialist.

SCĂPĂRICI: Da, și ? !

ȘEFULICĂ: Șahul nu-i sport ? ! !

SCĂPĂRICI: Nu știu de ce, dar parcă este.

ȘEFULICĂ: E sport. (*Alternativ, pe sală și directorului general.*) Indubitabiloprecis. Gimnastica minții. Cel mai bun sport pentru deficienții fizici. Îi așezi la mese și-i înveți să joace șah. Fac sport. E cel mai comodo-plăcut. Și pen-

tru deficienți și pentru centru. Am format nenumărate serii de sportivo-deficienți. Unii au ajuns departe. Campiono-ași, vă rog să mă credeți.

SCĂPĂRICI: Sînt convins. Trimite-mi-l pe adjunctul direcției.

ȘEFULICĂ: E în concediu. Vă rog să apelați la mine. Vă stau la dispoziție pentru tot ce aveți nevoie.

SCĂPĂRICI: N-aș vrea să abuzez de timpul duminicilor. Îmi propuseseam pentru azi să iau un prim contact cu direcțiile.

ȘEFULICĂ: Îi convoc imediat.

SCĂPĂRICI: Mă duc eu la ei.

ȘEFULICĂ: Vor fi foarte onorați. Vă rog să-mi permiteți să vă însoțesc.

SCĂPĂRICI: Te deranjezi inutil... Dumneata ești cu sistemul. Nu prea cunoști oamenii.

ȘEFULICĂ: Dar mă cunosc ei pe mine. Activitatea conceptivo-organizatorică e absorbantă. Am să am cîntea să vă prezint.

SCĂPĂRICI: Mă prezint singur.

ȘEFULICĂ: Insist, vă rog.

SCĂPĂRICI: Dacă insiști... O să te plictisești.

ȘEFULICĂ: Cu dumneavoastră ? ! Imposibil.

SCĂPĂRICI (*ieșind însoțit de șeful de direcție prin biroul șefei de cabinet*): Sînt la a patra. De acolo mă duc la arhiva tehnică. Dacă e ceva, caută-mă. (*Dispare împreună cu șeful direcției.*)

PĂPUȘICA (*îndreptîndu-se spre arhivă, urmărită de spotul luminii*): E director general numai de cîteva zile. Ne-a pus pe toți la priză. Așa e la început. Se învechește și o să-i treacă. Mă intimidez și eu puțin. Nu cine știe ce... Dar dacă e așa dum-dum... Mie însă-mi place. Îmi place principal. Altfel, mi-e indiferent. Eu nu-s o secretară clasică. Ați înțeles. Îmi place numai fiindcă e energic. De asta era nevoie la noi. Dacă era un pic mai puțin dragut, un pic, numai un pic mai puțin tînar și un pic înșurat, era și mai bine. La noi în instituție sîntem șazeci și cinci virgulă patru la sută femei. Vă dați seama. Dar cred că va merge și așa. Pare foarte serios și o să am și eu grijă... Dau o fugă pînă la arhiva tehnică... Doar nu e inspecție inopinată. Dacă nu-l previn pe nenea arhivarul, îl intimideză scăpăriciul ăsta nou și nu mai scoate un cuvînt. Ar fi păcat. E foarte cumsecade nenea arhivarul. Face cele mai bune cafele din toată instituția. Frige

și cabanos pe reșou. O grozăvie... (*Întră la arhivă.*) Salve, arhivă!

ARHIPĂPUȘA : Ave, păpușică de cabinet.

PĂPUȘICA : Nu-mi mai spune așa, că mă supăr și plec.

ARHIPĂPUȘA : S-o văd și pe asta.

IEPURAȘ : Nu mai necăji fata. Ai căzut la țanc, drăguț. Tocmai puneam de o turcească.

PĂPUȘICA : Dacă o faci repede, nene!

IEPURAȘ : Într-o clipită.

PĂPUȘICA : Vine șeful la voi!

IEPURAȘ (*minuind imprudent ustensilele de cafea*) : La noi?

ARHIPĂPUȘA (*în timp ce face o pasi-ență*) : Vezi că te opărești, șefule... Ei, nu zău, cum de vine, dragă? La noi nu vine nimeni.

PĂPUȘICA : Vine.

IEPURAȘ : Atunci, s-a zis cu cafeaua. N-o mai fac.

PĂPUȘICA : Nu vine chiar acum. S-a dus la a patra.

ARHIPĂPUȘA : Fă-o, șefule.

IEPURAȘ : O să-i miroase.

PĂPUȘICA : Deschidem fereastră și gata.

ARHIPĂPUȘA : Nici nu-i nevoie. Mă parfumez eu puțin și are ce miroși. (*Pe sală.*) Putem frige și cabanos și tot nu simte.

IEPURAȘ : Cu cabanosul s-a zis pe ziua de azi.

PĂPUȘICA (*funcționarei*) : Îți dai în cărți?

ARHIPĂPUȘA : Nu. Fac o pasiență. Dacă vrei, îți dau.

PĂPUȘICA : Nu cred. Dar, dacă vrei, dă-mi.

ARHIPĂPUȘA : Dacă nu crezi, ce să-ți dau! Mai bine-mi dau mie. Pe 24 ore. (*Amestecând cărțile.*) Bine știți, bine ghi-ciți.

IEPURAȘ (*dându-le câte o ceașcă*) : Eu nu mai beau. Nu-mi mai tihnește. Mai bine iau un carbaxin.

ARHIPĂPUȘA (*fredonînd*) : Suflete, suflete, suflet de arhivar, bun de cusut la dosar. Frantz, mi se pare că tu mă iubești, tra, la la la la la la.

IEPURAȘ : Dumitale ce-ți pasă... Ai protecție.

ARHIPĂPUȘA : Suflete, mă supăr. (*Șefe de cabinet.*) Ascultă tu, am auzit că-i liber și neatîrnat. (*Pe sală.*) Și foarte june-prim.

PĂPUȘICA : E!

ARHIPĂPUȘA : Dar și turbat rău. Nu, tu?

PĂPUȘICA : Nu-i turbat deloc. E scăpărici.

ARHIPĂPUȘA : L-ai și poreclit. Nostim : scăpărici!

PĂPUȘICA : Nu l-am poreclit. Așa c. IEPURAȘ : Să nu-l porecliți pe șeful, că mă supăr. Eu nu admit așa ceva.

ARHIPĂPUȘA : Ce ochi are, tu?

PĂPUȘICA : Nu știu.

ARHIPĂPUȘA : Vai, ce lipsă de spirit de observație... Eu îl pun de ghindă.

IEPURAȘ (*pe sală*) : Auzi minte la ea, să-l puie pe șefu' în cărți. Pe șefu' cel mare!

PĂPUȘICA : Mulțumesc pentru cafea.

IEPURAȘ : N-ai de ce, drăguț.

ARHIPĂPUȘA : Ia stai o clipă. Asta ești tu. Te măsluiești, dar ești tu. Cazi lingă el și cu vorbe, ce mai vorbe... Îmi cad și mie destule, dar nu ca ție.

PĂPUȘICA : Brașoave. Eu am șters-o. (*Iese, se îndreaptă spre biroul ei.*) Sint o proastă. Și, pe deasupra, lacomă. Mi-a trebuit cafea. (*Dispare.*)

ARHIPĂPUȘA : Tare-i proastă fata asta. Eu să fiu în locul ei. n-aș scăpa ocazia. Cel puțin aș încerca. Să n-am ce-mi reproșa... Îmi cade și un dar la așternut... Interesant...

IEPURAȘ : Zvirle scîrboșeniile alea de cărți și ia și dumneata un dosărel, două. Să nu te găsească stînd degeaba.

ARHIPĂPUȘA (*stringînd cărțile*) : Gata. (*Pe sală.*) Să vedeți cum pun eu lucrurile la punct. (*Arhivarului.*) Ajută-mi să scot niște dosare. (*Scoate dosare din rafturi.*)

IEPURAȘ : Ai să mi le zăpăcești.

ARHIPĂPUȘA : Le pui dumneata la loc. Știu eu ce fac. (*Aază dosare pe biroul ei și în jur.*) Pentru atmosferă. (*Pe sală.*) Să se vadă că aici se muncește.

IEPURAȘ : Dacă-i așa, să punem și la mine.

ARHIPĂPUȘA : Punem, punem. (*Aduce dosare și pe masa arhivarului.*)

IEPURAȘ (*ia din dosarele de pe masa funcționarei și le pune pe a lui*) : Atunci să fie la mine mai multe. (*Pe sală.*) Doar eu sint șeful. Este?!

ARHIPĂPUȘA : Nici o pretenție. Pentru dumneata fac mizanscena. (*Începînd să se dichisească.*) Eu am recuzita mea. Ia scoate-ți haina, șefule.

IEPURAȘ : De ce s-o scot? Să mă gutunăresc?!

ARHIPĂPUȘA : Ascultă-mă și scoate-o. În cămașă pari mai activ. (*Pe sală.*) Creează impresie de muncă intensă.

IEPURAȘ (*scofîndu-și haina*) : Fir-ar să fie! Ai dreptate.

ARHIPĂPUȘA : Pune-ți mînecuțele, șefule.

IEPURAȘ : Nu le uit eu. (*Își pune mînecuțele.*) Să știi că-i bine. Pe haină

putea să nu le observe. *(Pe sală.)* Pe cămașă se văd cum trebuie.

ARHIPĂPUȘA : Te cred.

IEPURAȘ : Zău, dumneata erai bună de regizor de teatru. Ai talent berechet.

ARHIPĂPUȘA *(pe sală)* : Chiar mai mult decît berechet.

IEPURAȘ : Ai, zău că ai. Să-ți dau și dumatile niște mînecuțe. Mai am o pereche.

ARHIPĂPUȘA : Nu. Fugi de-acolo. Și așa m-a prins evenimentul cu rochia asta oribilă. Să-mi mai ascund și brațele...

IEPURAȘ : Păcat că nu le pui. Mînecuțele îți dau așa... un aer tehnic. Eu cînd le pun mă simt ca un tehnician.

Ce mai, inginer de dosare.

ARHIPĂPUȘA : Hai, dă-le.

IEPURAȘ : Îmi pare bine că le pui. *(Pe sală.)* Asta-i contribuția mea la regie.

ARHIPĂPUȘA *(punîndu-și mînecuțele)* : Le pun ca să le scot.

IEPURAȘ : Cum adică ?

ARHIPĂPUȘA : După ce vine le scot. Îi fac lui Scăpărici un fel de strip-tease.

IEPURAȘ : Ce face ? ! !

ARHIPĂPUȘA : Strip-tease. Ce, nu știi ?

IEPURAȘ : Hei, cum să nu știu. Doar nu-s de la Sarmisegetuza. *(Pe sală.)* Auzi ? ! Lui șefu' !

ARHIPĂPUȘA : Nu chiar de tot. Să-mi vadă Scăpărici măcar brațele.

IEPURAȘ : Ia liniștește-te, că dăm de dracu'. Și să nu-l mai poreclești pe șefu'.

ARHIPĂPUȘA : Aia l-a poreclit, nu eu.

IEPURAȘ : Fata a spus doar așa. Dumneata ai întors-o pe poreclă. Dacă se află, iese foc.

ARHIPĂPUȘA : De aia e scăpărici.

IEPURAȘ : Cu dumneata n-o scot la capăt. *(Pe sală.)* Eu nu știu nimic. *(Funcționarei.)* Scăpărici, nescăpărici, șeful e șef.

ARHIPĂPUȘA : Ai început să-l poreclești și dumneata.

IEPURAȘ : Eu ? Am zis eu ceva ? Eu i-am spus scăpărici ?

ARHIPĂPUȘA : Chiar acum, de trei ori la rînd.

IEPURAȘ : Ferește-mă de ceasul cel rău. În viața mea nu mai spun cuvîntul ăsta.

ARHIPĂPUȘA *(fredonînd)* : Suflet candriu de papugi, cine să te-nțeleagă... suflet candriu...

IEPURAȘ : Taci, te rog, că mă apucă tahicardia.

ARHIPĂPUȘA : Las-o pe mîine, șefule. Nu mai scot nici o notă. *(Liniște.)*

ȘEFULICĂ *(conducînd pe directorul general spre arhivă)* : Îmi permit să vă atrag atenția că la arhiva tehnică avem o funcționară cu un punctaj cu totul excepțional.

SCĂPĂRICI : Da ? !

ȘEFULICĂ : Absolut. La toți indicii... Pe aici, vă rog... Ar fi o șefă de cabinet perfectissimo-excepțională... Aici, vă rog.

SCĂPĂRICI *(intrînd în arhivă)* : Bună ziua.

IEPURAȘ : Să trăiți !

SCĂPĂRICI *(dînd mîna cu arhivarul și cu funcționara)* : Eu sînt noul director.

ȘEFULICĂ : General !

IEPURAȘ : Să trăiți !

SCĂPĂRICI : Va să zică, asta e arhiva.

IEPURAȘ : Tehnică, să trăiți.

SCĂPĂRICI : Și ce faceți dumneavoastră aici ?

IEPURAȘ : În conformitate cu regulamentul interior de organizare a direcției generale...

ȘEFULICĂ : Punctul 118.

IEPURAȘ : Da, să trăiți... Noi ne conservăm... Tehnica, adică.

ARHIPĂPUȘA *(încercînd să atragă atenția directorului general)* : Dosarele proiectelor tehnice. Definitive.

SCĂPĂRICI : Și sînt multe ?

ȘEFULICĂ : Mii.

IEPURAȘ : Da, să trăiți. De la cuptorașele de uscat prune pînă la șe-me 408 per 905 ter.

ȘEFULICĂ : Toate. Se conservă 30 de ani. Termenul maxim de prescripție longo-maximă. Ca jurist, trebuie să vă spun...

SCĂPĂRICI : O să-mi explicați. *(Arhivarului.)* De cînd lucrezi aici ?

IEPURAȘ : De șase ani. De la înființare.

SCĂPĂRICI : Anul trecut s-au definitivat cam o sută de proiecte. Anterior, și mai puține.

IEPURAȘ : Anul trecut, 104, să trăiți.

SCĂPĂRICI : Exact. Ai evidența lor ?

IEPURAȘ : Să trăiți. Eu sînt evidența.

Vi-l scot pe oricare cu ochii închiși.

SCĂPĂRICI : Și dacă lipsești cumva ?

IEPURAȘ : Eu nu lipsesc niciodată.

SCĂPĂRICI : În concediu tot pleci.

IEPURAȘ : De fapt, nu le cere nimeni. Noi conservăm, să trăiți.

ȘEFULICĂ : Împarte munca cu dumneaei. Volum mare. Diviziunea muncii logico-necesară.

SCĂPĂRICI : Bine. *(Șefului direcției.)* Cred că putem pleca... O să ne mai vedem. *(Dă mîna cu arhivarul.)* Bună ziua.

IEPURAȘ : Să trăiți.

ŞEFULICĂ (*trecînd prin faţa scenei cu directorul general*): Vă felicit. Aţi sesizat imediat aspectul esenţialo-principal. Cu evidenţa sînt într-o situaţie deficiente-precară. Deşi nu-i în sectorul meu, cu voia dumneavoastră, mi-aş permite să-i ajut. Să-şi stabilească un sistem ştiinţifico-operativ.

SCĂPĂRICI: Să mai lăşăm.

ŞEFULICĂ (*în timp ce dispăre cu directorul general*): Cum doriţi. Totuşi, la volumul lor, e de o urgenţă absoluto-imperativă.

ARHIPĂPUŞA: Ce ţi-a venit să spui că nu le cere nimeni?!

IEPURAŞ: Dar ce, le cere cineva?!

ARHIPĂPUŞA: Noroc că a dres-o Şefulică.

IEPURAŞ: Nu mi-e mie grijă de asta. Tot nimic nu iese. N-o să ne aprobe nici ăsta sporul de tehnicitate. Degeaba ţi-a promis Şefulică al dumatile. N-ai văzut?! A venit așa, de formă... Nu-i nici măcar scăpărat... Miine nici nu-şi mai aduce aminte de mine... Da! Dar cel puţin la dumneata nici nu s-a uitat. Asta chiar mi-a plăcut. Te-ai fiţit degeaba.

ARHIPĂPUŞA: Crezi?!

IEPURAŞ: N-ai văzut cum se uita?! Ca prin sticlă.

ARHIPĂPUŞA: Fugi, şefule, n-ai observat. Cînd a spus că o să ne mai vedem, mi-a săgetat o privire, doamne, doamne. Îţi spun eu.

IEPURAŞ: O fi. Te-o fi săgetat, dacă spui. Dar eu cred că am ieşit prost. Dacă şi-o fi dat seama că tîrnosim mangalul. Şi tocmai acum... Doar ştii cum e: cum vine şef nou, gata şi reorganizarea. Să vezi ce tevatură o să înceapă. În loc să mai salt şi eu, că nu mai am mult pînă la pensie, cine ştie pe unde mă trezesc.

ARHIPĂPUŞA: Nu fi pesimist. Trebuie să fi ajuns. Ia să vedem. (*Formează un număr de telefon.*) Alo!

ŞEFULICĂ (*în biroul său, cu tabla de şah în faţă, ridică receptorul telefonului*): Alo...

ARHIPĂPUŞA: Şefulică, eu sînt.

ŞEFULICĂ: A, tu. (*Mutînd o piesă de şah.*) Şah mat.

ARHIPĂPUŞA: Ei, nu zău, chiar şah mat?! (*Arhivarului.*) L-am făcut mat. Ți-am spus eu.

ŞEFULICĂ: Nu tu, regina.

ARHIPĂPUŞA: Care regină?

ŞEFULICĂ: Altă problemă.

ARHIPĂPUŞA: Lasă, dragă, problemele. Cum am ieşit?

ŞEFULICĂ: Pendulativo-oscilant.

ARHIPĂPUŞA: Fii, dragă, mai clar.

Lasă prostiile. Cu mine ți-ai găsit?! ŞEFULICĂ: Aşa şi aşa.

ARHIPĂPUŞA: Ei, cum asta? M-a remarcat?

ŞEFULICĂ: Cred că da.

ARHIPĂPUŞA: Nu ți-a spus?

ŞEFULICĂ: E discreto-misterios.

ARHIPĂPUŞA: Cum?

ŞEFULICĂ: Mut. Om închis. Cred că nu e prea sigur de el. Din cauza asta, e rezervat.

ARHIPĂPUŞA: Dar m-a remarcat, sînt sigură.

ŞEFULICĂ: Cred că da.

ARHIPĂPUŞA: Crezi, sau ești sigur?

ŞEFULICĂ: Sigur.

ARHIPĂPUŞA: Atunci e bine. Încamnă că se face.

ŞEFULICĂ: Ce să se facă?

ARHIPĂPUŞA: Ştii tu ce. Cu mine, dragă. Mutarea.

ŞEFULICĂ: Ce mutare? (*Se uită la tabla de şah.*)

ARHIPĂPUŞA (*depărtînd receptorul telefonice*): A început să se zaharisească şi ăsta. (*La telefon.*) Mutarea mea, dragă!

ŞEFULICĂ: A, a ta?! Mai trebuie acţionat!

ARHIPĂPUŞA: Insistă, dragă.

ŞEFULICĂ: Am şi eu tot interesul.

IEPURAŞ (*agitîndu-se în preajma funcţionarei*): Întreabă-l de spor.

ŞEFULICĂ: Nu-l pot lăsa să se izoleze.

ARHIPĂPUŞA (*arhivarului*): Da, da. (*La telefon.*) Nu uita de sporul de tehnicitate.

ŞEFULICĂ: Ce spor?! Doar ți-am spus. Asta-i o gogoriţă. Nu se poate.

IEPURAŞ: Ce spune?

ARHIPĂPUŞA: Bine, bine. Acţionează.

ŞEFULICĂ: Să ştii că nu-i uşor. Să sperăm. Şi azi i-am propus. Mă amină. Totuşi, sînt speranţe.

ARHIPĂPUŞA: Nu-l slăbi deloc.

ŞEFULICĂ: Insist mereu.

ARHIPĂPUŞA: Atunci, pa, Şefulică.

ŞEFULICĂ: Pa. (*Închide telefonul; mişcînd piesele de şah.*) Mut regina, scap de nebul. (*Pe sală.*) Periculos-riscant, inevitabilo-necesar. (*Dispare din spotul luminii.*)

IEPURAŞ: Ei, ia spune. E cam albastră.

ARHIPĂPUŞA: De ce? Am ieşit foarte bine.

IEPURAŞ: Te cunosc eu, e albastră.

ARHIPĂPUŞA: Deloc.

IEPURAŞ: Şi cu sporul?

ARHIPĂPUŞA: Ți-am spus: bine, o să-l dea.

IEPURAŞ : La paştele cailor. Va să zică, te muţi la alt serviciu. M-am lămurit.

ARHIPĂPUŞA : Încerc, să vedem.

IEPURAŞ : Dacă te muţi, înseamnă că aici se înecă corabia. Ne desfiinţează şi ne trece la arhiva generală. Aici domneai, veneai când şi se năzărea.

ARHIPĂPUŞA : Nici vorbă să ne desfiinţeze.

IEPURAŞ : E vorba de mult.

ARHIPĂPUŞA : Chiar dacă se contopesc arhivele, ce mare pagubă?... Treci la generală şi gata.

IEPURAŞ : Treci... Dacă trec, şefia se duce. N-o să-l scoată pe ala, să mă pună pe mine. Adio şi-un praz verde... Dacă m-ai lua şi pe mine sub pulpana dumitale, ar fi ceva... Ce zici?! Doar m-am purtat şi eu...

ARHIPĂPUŞA : Nu poate. Nici cu mine nu e chiar sigur. Îţi faci însă griji inutile. Nu se desfiinţează.

IEPURAŞ : Pune o vorbă. Că aici, oricum, n-am zile multe. E un loc administrativ la a treia.

ARHIPĂPUŞA : Şefulicul nu poate. Totul depinde de Scăpărici.

IEPURAŞ : Dacă vrea, poate şi Şefulică al dumitale. Nu e mare lucru.

ARHIPĂPUŞA : Nu poate. Cum a venit, i-a şi luat Scăpărici numiriile. Toate.

IEPURAŞ : I le-a şi luat ? Brava lui !

ARHIPĂPUŞA : Ştii că eşti bine ? ! Te mai şi bucuri. Eşti revoltător, şi mă mai şi rogi. Du-te la Scăpărici să te mute.

IEPURAŞ : M-aş duce eu. Parcă nu m-aş duce ? ! Dar degeaba. Dacă nu te cunoaşte şeful...

ARHIPĂPUŞA : Te cunoaşte. Te-a onorat cu vizita.

IEPURAŞ : S-a uitat la mine cât la o ceapă degerată. Alceva înseamnă să te cunoască un şef. Aşa, să te aibă la inimă, să-i placă ochii dumitale. Atunci, da. Bun, rău, totuna ; eşti om făcut. Gata numiriile, gata avansarea, gata prima, gata tot. Numai să fii omul şefului. Parcă eu nu eram bun şi de altceva decît să mucegăiesc printre dosare ? Dar aşa mi-a fost soarta. Să mucegăiesc printre dosare. N-am avut noroc în viaţă : să mă cunoască şi pe mine un şef. Nu un şefulică. Un şef mai barosan. Măcar aşa ca Scăpărici... Na, c-am scăpat-o. (*Dind replicile pe sală.*) Atunci să mă vezi, dacă te are în ochi şeful, îţi pune propteaua şi te saltă. Dacă nu, la arhivă. Asta-i. S-o ştii de la mine.

ARHIPĂPUŞA : Atunci caută şi dumneata să intri în ochii lui Scăpărici.

IEPURAŞ : M-aş băga eu în ochii lui, dar cum ? Că el de văzut nu mă vede, iar de bine ce mă ştie, cred că m-a şi uitat.

ARHIPĂPUŞA : Du-te la el, fă-l să te remarce.

IEPURAŞ : Uşor de spus, greu de făcut. N-ai făcut şi dumneata dansul morţii cu mincunile ? Şi te-a remarcat de n-a mai putut. S-a uitat la dumneata cît berbecul la televizor. Cît despre săgetat, zici dumneata. Dar eu n-am văzut, n-am observat.

ARHIPĂPUŞA : Te-ai îndrăcit, şefule ?

IEPURAŞ : M-am. Sigur că m-am. Şi mai iau un carbaxin. (*Ia o pastilă.*)

ARHIPĂPUŞA : Şefule, nu te-am văzut încă nervos. Eşti simpatîc.

IEPURAŞ : Nu mă săgeta. Cu mine e de pomană.

ARHIPĂPUŞA : Ei, nu te-ncrede... Ştii ce, şefule, am o idee.

IEPURAŞ : Dumitale-ţi răsar ideile ca ciupercile după ploaie.

ARHIPĂPUŞA : Tragem nişte anonime, şefule.

IEPURAŞ : Anonime ? ! Bine am zis, ca ciupercile. Otrăvitoare. Ferească-mă sfîntul Iermolaie grămăticul. (*Pe sală.*) Asta-i sfîntul arhivarilor şi al condeierilor. (*Funcţionarei.*) Eu nu fac rău nimănui.

ARHIPĂPUŞA : Dar cine a spus asta ? ! Facem nişte anonime despre dumneata. Ca să-i atragem şefului atenţia.

IEPURAŞ : Să mă bag eu singur la apă ? Dumneata eşti zurlie rău... Ce să spun ? ! Că mi-am omorît soacra, Dumnezeu s-o ierte ? !

ARHIPĂPUŞA : Nici chiar aşa. Ceva nu prea grav... S-ar dovedi că nu-i ade-vărat. Dar ieşi din anonim. Intrî în raza vizuală a lui Scăpărici. (*Pe sală.*) E o metodă sigură de a te remarca.

IEPURAŞ : Puţin spus că eşti zurlie. Dumneata eşti mai rău decît aia... Cum Dumnezeu i-o fi spunînd ? ! Am citit eu un roman de pe vremuri... A, da, Mesalina, împărăteasa Babilonului... Cam aşa ceva.

ARHIPĂPUŞA : Dacă-i pe asta, nu mai spun nimic.

IEPURAŞ : Tot ai început, spune pînă la capăt. Să nu mor prost. Să văd cum îţi merge morişca.

ARHIPĂPUŞA : Mare lucru. Îi trimitem lui Scăpărici nişte anonime că eşti foarte afemeiat. Craiul crailor.

IEPURAŞ : Eu, crai ? ! Cine să creadă
aşa ceva ?

ARHIPĂPUŞA : Evident că n-o să
creadă.

IEPURAŞ : Păi dacă nu crede, de ce să
scriem anonimele ?

ARHIPĂPUŞA : Greu să se înţeleagă
omul cu dumneata... (*Explicativ.*) Ca
să-i stîrnim interesul.

IEPURAŞ : Zîit ! Nu se prinde. (*Coco-
şindu-se.*) Altădată, nu zic. Cînd eram
tînăr, de... Am fost şi eu cineva... Fii
serioasă, domnişoară !

ARHIPĂPUŞA : E bun cirligul. Se prin-
de. Punem şi o femeie care să-i stîr-
nească interesul şi intri sigur în vizor.
Pe urmă se lămureşte, dar de remarcat
te remarcă.

IEPURAŞ : Să băgăm şi o femeie ? ! Nu
se poate !

ARHIPĂPUŞA : Dar ce, vrei să fii crai,
aşa, de unul singur ?

IEPURAŞ : Nu ! Categorie, nu ! Dacă era
aşa, în general, poate, poate. M-aş mai
fi gîndit. Cu craiul nu-i chiar aşa
mare buclucul. O muştruluială acolo,
şi gata. (*Alternînd replicile pe sală.*)
Dacă se nimereşte şi şeful crai, poţi să
ieşi chiar bine. După ce trece focul, te
are în evidenţă. Cum s-ar zice, şi-a
scos dosarul la vedere.

ARHIPĂPUŞA : Vezi că am dreptate ?

IEPURAŞ : Dacă ar fi fost fără femeie,
nu ştiu zău. Chi-ris-gaia !...

ARHIPĂPUŞA : Fără femei n-are nici
un haz şi nici nu se poate. În defini-
tiv, şi femeia ar beneficia ca şi dum-
neata.

IEPURAŞ : Greu să se prindă vreuna.

ARHIPĂPUŞA : Găsim soluţia, şefule.

IEPURAŞ : Ia ascultă... Nu cumva...
Te-ai gîndit... Ştii... Să ne dăm amîn-
doi în târbacă... Aşa, pe hîrtie... Să
ne remarcăm împreună...

ARHIPĂPUŞA : O, nu. Ar fi o enor-
mitate. Ne-am compromite amîndoi, ire-
mediabil şi inutil. Sintem aici împreună.
E stupid, dar ar fi oarecum plau-
zibil. Iar eu, ştiu eu, nu-l interesez.
Ne-ar mătura pe amîndoi.

IEPURAŞ : Vezi ce periculos e ? ! Dă-o
în baltă de treabă ! Nici nu mai vreau
să discutăm despre asta. Dacă mă trece
la arhiva mare, leafa tot nu mi-o poate
scade... Zău, m-ai înnebunit cu ideile
dumitale.

ARHIPĂPUŞA : Nu mai da înapoi, şe-
fule, că eu soluţia o şi am.

IEPURAŞ : Ce soluţie ?

ARHIPĂPUŞA : Femeia : şefa de cabi-
net a directorului general. E şi sus-
pectă. Pînă acum a refuzat o mulţime.

IEPURAŞ : Eşti nebună. Nu te supăra,
dar eşti curat nebună. Ce interes ar
putea avea fata să accepte aşa o mi-
şelie ? Că drept vorbind, e mişelie cu-
rată.

ARHIPĂPUŞA : Dar ce, o întreb ? !
Atunci chiar aş fi nebună. Scriu ano-
nimele şi gata. Nu-i fac nici un rău.
Dimpotrivă. Îi ofer şi ei prilejul să-i
acorde Scăpărici întreaga atenţie.

IEPURAŞ : Cît a fost glumă, a fost...

ARHIPĂPUŞA : Nici o glumă. Scriu ano-
nimele chiar azi. Şi nu uita : ai fost
de acord.

IEPURAŞ : Eu ? ! Ferească Dumnezeu.

ARHIPĂPUŞA : În principiu, ai fost de
acord. E de-ajuns.

IEPURAŞ : Mă duc chiar acum şi spun
tot.

ARHIPĂPUŞA : N-ai decît. O să neg.
Ai să te faci şi mai ridicol decît eşti.

IEPURAŞ : Zău că tare mai eşti nu ştiu
cum. Nu scrii dumneata... Pînă la urmă
eşti fată bună.

ARHIPĂPUŞA : Pa, şefule. Eu m-am
topit.

IEPURAŞ (*oprind-o*) : Dom'şoară, eu nu
mai ştiu ce să cred. Să nu te pună
diavolul să scrii anonimele.

ARHIPĂPUŞA : Fii liniştit. Are dracul
altceva mai bun de făcut. Doar mă ştii
glumeată.

IEPURAŞ : Glumeată şi cu strungăreaţă.

ARHIPĂPUŞA (*ieşind*) : Pa, şefule... Nu
ştii dacă ai fost crai, dar te fac sigur.

IEPURAŞ (*rămas singur, după o clipă de
gîndire, formează un număr de telefon*) :
Alo, cabinetul ?

PĂPUŞICA (*din biroul ei, ridică tele-
fonul*) : Alo... Salve, nene arhivarule.

IEPURAŞ : M-ai cunoscut, draguţo ?

PĂPUŞICA : Cum să nu te cunosc ? !

IEPURAŞ : Eu nu prea vorbesc la tele-
fon. Rar dacă mi se întîmplă.

PĂPUŞICA : E chiar prima dată. S-a în-
tîmplat ceva ?

IEPURAŞ : Nimic. Am vrut şi eu să
vorbesc la telefon... Aşa... Şeful cel
mare ce face ?

PĂPUŞICA : Ai ceva cu el ?

IEPURAŞ : Nu, am întrebat şi eu.

PĂPUŞICA : Nu ştiu ce scapără, dar văd
că s-a încheiat programul şi nu mai
pleacă.

IEPURAŞ : Am vrut, aşa, să-ţi aud gla-
sul...

PĂPUŞICA (*în timp ce sună soneria*) :
O clipă, mă sună şeful.

IEPURAŞ : Atunci, eu te las. La reve-
dere, draguţo. (*Închide telefonul.*) Prea
m-am speriat şi eu ca un copil. Nu
scrie ca nici o anonimă. Să ştii că am
luat prea multe hapuri.

PĂPUȘICA (*după ce a închis telefonul*): Au luat-o razna toți. Pînă și nenea arhivarul să dea telefon... Asta nu s-a mai întîmplat. (*Intră la directorul general.*)

SCĂPĂRICI: Ia hîrțiile astea și dă-le drumul... Te-am reținut peste program.

PĂPUȘICA: Nu-i nimic. Mi-a făcut plăcere.

SCĂPĂRICI: Mare plăcere... Vezi să nu zăpăcești vreo hîrtie. Bună ziua. (*Iese.*)

PĂPUȘICA (*coborînd spre rampă*): Ați văzut?! Am vrut să fiu amabilă, și poftim răspuns... E scăpărat rău... Acum programul s-a sfîrșit. Vom lua o pauză... Eu mă duc acasă... De fapt, mă duc în cabină... Dumneavoastră puteți merge în foaiere. O să fie cam strîmt. Sînteți cam mulți. În orice caz, eu nu vă sfătuiesc să plecați acasă. Actul doi e mult mai bun... Vorba vine. (*Spre culise.*) Cortina, băieți!

CORTINA

ACTUL AL DOILEA

PĂPUȘICA (*la rampă*): Nu ne-am mai văzut de peste o săptămînă și s-au întîmplat atîtea... Nici n-am timp să vă spun. Esențialul e că Scăpărici i-a scăpărat pe toți. Știți cum merge? Ca pe roate. Mai și scîrțîie, dar tot ca pe roate. Niciodată nu s-a lucrat așa la noi. Însă toți sînt nervoși. Pînă și nenea arhivarul. Știți ce mi-a făcut?! M-a jignit profund: aproape că m-a dat afară de la arhivă. Mi-a spus că-l deranjez. Nu-mi mai calcă piciorul pe acolo. O să-mi ducă el dorul. I-am și spus-o, dar zice că nici nu-i pasă... Șeful? Cum îl știți: mereu încruntat. Nu zîmbește niciodată. Cînd te-astepti să zîmbească, se încrunță și mai tare... Of, of, asta-i. Mă duc, că am așa un vraf de hîrtii. După ce le mai fac vînt, mă reîntorc. (*E scoasă din spotul luminii.*)

ARHIPĂPUȘA (*intrînd la arhivă*): Bună dimineața, șefule.

IEPURAȘ: 'neată.

ARHIPĂPUȘA: Cu asta de azi, a zecea. Chiar acum am pus-o la cutie. Tot în două exemplare. Una aici și alta pe adresa de acasă. Să fiu sigură.

IEPURAȘ: Nu mă mai fierbe, că tot nu te cred.

ARHIPĂPUȘA: N-ai decît. Eu sînt corectă. Te țin la curent.

IEPURAȘ: Zău, mai lasă gluma asta, că mă bagi în mormînt. Am slăbit patru kilograme într-o săptămînă.

ARHIPĂPUȘA: Dar de crezut nu mă crezi.

IEPURAȘ: Iaca, nu!

ARHIPĂPUȘA: Atunci de ce ai făcut-o pe aia să nu mai vină pe aici?

IEPURAȘ: Paza bună trece primejdia rea. Și-apoi, cu dumneata aici, n-are nimic bun de cîștigat. Doar năravuri...

ARHIPĂPUȘA: Mititica...

IEPURAȘ: ...Și zici c-ai fi pus și azi una la cutie?

ARHIPĂPUȘA: Pe-a zecea, cum ți-am spus.

IEPURAȘ: Dacă ar fi așa, măcar jumătate și tot ar fi ajuns.

ARHIPĂPUȘA: Probabil.

IEPURAȘ: Nu știu ce plăcere ți-ei fi găsit dumneata să-ți bați joc de mine, om bătrîn. Asta-i glumă?!

ARHIPĂPUȘA: Cum să fie?! E foarte serios.

IEPURAȘ: Dacă ai fi scris anonimele, era tot timpul să înceapă tevatura.

ARHIPĂPUȘA: Nu cumva ești nerăbdător?! O să înceapă, nici o grijă. La ultimele am mai adăugat ceva: „așteptăm măsuri urgente. În cazul cînd nu le veți lua, ne vom adresa tuturor forurilor superioare.” Ești satisfăcut?

IEPURAȘ: Am să intru la păcat cu dumneata.

ARHIPĂPUȘA: Nu mă tentezi, șefule. Așa că...

IEPURAȘ: Iar o întorci pe glumă. Știi bine ce vreau să zic. Dumneata nu ai

habar de ce sînt în stare. Nu-i şagă. Am şi eu o fire şi o margine. Odată mă dezlănţui.

ARHIPĂPUŞA : Grozav. (*Pe sală.*) Fio-ros şi dezlănţuit. (*Arhivarului.*) N-ai avut curajul nici să mă pîrăşti direc-torului general. Ai recunoscut singur.

IEPURAŞ : Păi da, ai fi vrut să mă fac de basm. Pentru drăcoveniile du-mitale. Să ridă şi curcile de mine. Aşa sînt eu, mă perpelesc chiar dacă nu cred.

ARHIPĂPUŞA : Te perpeleşti inutil. (*Pe sală.*) E delicios cînd se înfurie.

IEPURAŞ (*pe sală*) : Cînd aşa, cînd aşa. Hai s-o luăm altfel. (*Funcţionarei.*) Să zicem că te cred că ai trimis scîrbo-şeniile alea de anonime.

ARHIPĂPUŞA : Să zicem.

IEPURAŞ : Buun. La ce ţi-a folosit du-mitale ?

ARHIPĂPUŞA : Mie ? La nimic. Dumi-tale.

IEPURAŞ (*pe sală*) : Asta-i drept. N-are la ce să-i folosească. (*Funcţionarei.*) Şi adică, mă ajută pe mine... ? !

ARHIPĂPUŞA : Da.

IEPURAŞ : Ca funia pe spînzurat.

ARHIPĂPUŞA : N-ai vrut să te re-marc ?

IEPURAŞ : A fost, aşa, o vorbă de clacă. Dar nu în felul ăsta. Numai rău mi-ar ieşi. Şi doar n-ai nici o duşmănie cu mine. Ai ? N-ai.

ARHIPĂPUŞA : N-am.

IEPURAŞ (*pe sală*) : N-are, cum să aibă ! (*Funcţionarei.*) Vezi că-i tot glumă ?

ARHIPĂPUŞA : Crede ce vrei. (*Pe sală.*) E plictisitor.

IEPURAŞ : Stai. S-o mai luăm încă o dată. Să zicem că le-ai fi făcut. Ei şi ? ! Dacă mă întreabă de ele, spun tot. (*Pe sală.*) Demascare totală.

ARHIPĂPUŞA : N-ai să spui nimic, cum nu i-ai spus nici pînă acum directoru-lui general. N-ai să ai curajul. Ajungi ridicol. Tragic de ridicol.

IEPURAŞ (*pe sală*) : Fie ce-o fi. (*Func-tionarei.*) Spun tot !

ARHIPĂPUŞA : Spun şi eu. Recunosc că le-am scris. Însă la cererea dumitale. Presată de dumneata.

IEPURAŞ : Cine te-ar crede ! (*Pe sală.*) Numai să se uite la noi.

ARHIPĂPUŞA : Să nu creadă nimeni... Dar te rog să-mi răspunzi : e adevă-rat că am discutat împreună cum să facem ca să fii remarcat ? E adevărat că am vorbit cum să facem anonimele ? Cu femei, fără femei, să fiu eu femeia, să fie aia... E adevărat ?

IEPURAŞ : Eu m-am opus.

ARHIPĂPUŞA : Asta-i altceva. Dar tre-buie să recunoşti că am discutat.

IEPURAŞ : Recunosc. Ce-i adevărat, re-cunosc.

ARHIPĂPUŞA : E de-ajuns. E acelaşi lucru ca şi cum le-ai fi scris dum-neata. Aşa că singurul lucru ce-ţi ră-mîne de făcut este să negi şi să nu ştii nimic. Nu, nu şi iar nu. Asta ai de făcut.

IEPURAŞ (*cu protest vehement*) : Nu !

ARHIPĂPUŞA : Ei vezi ? ! Nu. Asta-i.

IEPURAŞ : Nu ! Nu ! Nu pot crede !

ARHIPĂPUŞA : Crede şi te va mintui... Sfîntul Iermolaie al arhivarilor... (*For-mează un număr la telefon.*) Ia să văd ce mai face aia... Aloo, cabinetule ! Salve, tu !

PĂPUŞICA (*din biroul ei*) : Alo... salve.

ARHIPĂPUŞA : Tu, ce-i cu tine ? Ce face şeful ?

PĂPUŞICA : Bine.

ARHIPĂPUŞA : Tot scăpărat, tu ?

PĂPUŞICA : Nu ştiu.

ARHIPĂPUŞA : Ei, nu ştii. (*Pe sală, aco-perînd receptorul.*) Face pe misterioasă.

PĂPUŞICA : N-a venit încă.

ARHIPĂPUŞA : Vino tu pe la noi.

PĂPUŞICA : Nu pot.

ARHIPĂPUŞA : Nu fi proastă, tu. Am adus nişte cabanos grozav.

PĂPUŞICA : Am treabă.

ARHIPĂPUŞA : Cum vrei tu. Salve. (*Inchide telefonul ; pe sală.*) E otrăvită tare. O cunosc eu... Cred că s-a de-clanşat ceva... (*Fredonînd, în timp ce se stinge spotul de lumină de la ar-hivă.*) Suflet candriu, suflet candriu, cine să te-nţeleagă...

PĂPUŞICA (*inchizînd telefonul*) : Chiar dacă n-aş fi supărată pe nenea arhi-varul, tot nu m-aş duce... De cabanos îmi arde mie ? Nu vedeţi cît întîrzie ? ! Nici nu m-a anunţat că se duce unde-va... Îmi spune întotdeauna. Doar nu-i de capul lui. Pentru asta are şefă de cabinet. Sînt alarmată. De obicei e foarte punctual. Cum să nu fiu alarmată ? ! În locul meu aţi fi şi dum-neavoastră. E normal... Cu toate că poate nu-i cazul să mă alarmez... Parcă la noi se mai ştie ce e normal şi ce e anormal ?... Aţi şi văzut : totul decurge aparent foarte normal. N-aţi asistat nici la vise, nici la halucinaţii. Vorbim pe înţelesul tuturor. S-ar părea că totu-i foarte logic. Şi totuşi, nu-i. Să luăm un caz. Unul singur, şi o să vedeţi că am dreptate. Pe şeful de la I-a : pînă să vină Scăpărici la noi, era foarte bine stabilit că şeful de la I-a este foarte

- inteligent. Eu la început nu prea credeam. Erau și alții care nu credeau. Pe urmă însă mi-am dat seama că noi n-avem dreptate. Făceam o confuzie. Una e cum l-a făcut mama și alta-i oficial. E foarte logic. Are funcție cu primă de inteligență. Primă de inteligență foarte mare. Asta este stabilit. Foarte just. Să vedeți însă încurcătura : de cînd a venit Scăpărici, nu știu ce-au mirosit, ce n-au mirosit, dar toți au început să spună că șeful de la I-a e cam... (*Schițează un pătrat.*) Și cam fiiș. (*Schițează rotocoale la timp.*) Asta e complet absurd. Am destulă experiență. Atîta vreme cît e în funcție nimeni nu poate să-i taie prima de inteligență. Nici chiar directorul general. Dacă o să-l scoată, sigur că o să-l taie și de la prima de inteligență. Dar pînă atunci, nu ! E dreptul lui... Eu nu-i țin partea, dar așa e logic... Dar cum v-am spus și cum vedeți, de la venirea lui Scăpărici trăim în plin absurd. (*Soneria.*) Of, bine că a venit. (*Ia o mapă cu lucrări și intră la directorul general.*) Bună dimineța.
- SCĂPĂRICI : ...Bună.
- PĂPUȘICA : Ați întîrziat, și...
- SCĂPĂRICI (*pe sală*) : Șefii nu întîrzie niciodată. Șefii sînt reținuți. (*Șefei de cabinet.*) M-a căutat cineva ?
- PĂPUȘICA : Nu. Dar e bine...
- SCĂPĂRICI : Ce-i bine ?
- PĂPUȘICA : Nimic.
- SCĂPĂRICI : Am înțeles. Pe viitor am să te anunț.
- PĂPUȘICA (*punînd mapa pe birou*) : Poșta și corespondența.
- SCĂPĂRICI : Mulțumesc. (*Examinează lucrările, în timp ce șefa de cabinet trece în biroul ei.*)
- PĂPUȘICA : Iar m-am intimidat și am spus „nimic”. Dar m-a înțeles. Are două prime de inteligență : și funcțională și naturală. De asta-mi și place... Încolo... (*Sună telefonul.*)
- SCĂPĂRICI (*la telefon, din cabinetul său*) : Trimite-mi-l pe șeful de la I-a.
- PĂPUȘICA (*la telefon*) : Imediat. (*Închide telefonul și formează un număr.*) Pofțiți la direcția generală. Urgent, vă rog.
- ȘEFULICĂ (*din biroul său ; la telefon*) : Am decolat urgentissimo. (*Zvîrlind într-un sertar tabla de șah și piesele.*) Allegro în goană. Rapido-urgent. O viață de ciine fugaro-pribeag. Am decăzut, doar ați văzut. Nu mai joc șah. Joc numai dame. Dame infame. Albe sau negre, toate-s la fel. Cînd văd nebulunul, îl văd pe el. Nobilul sport nu-l
- mai suport. (*În timp ce se îndreaptă grăbit spre direcția generală.*) M-a demontat. M-a surmenat. Sînt obsedat. De-o săptămînă nu m-a chemat. M-a izolat. Asta înseamnă că mi-o clocește. Mă-nnebunește. (*Intrînd în biroul șefei de cabinet.*) În ce dispozitiv e ?
- PĂPUȘICA : Allegro ma non tropo.
- ȘEFULICĂ : Mai clar-concret.
- PĂPUȘICA : Calmo.
- ȘEFULICĂ : Anunță-mă.
- PĂPUȘICA : Directo. Am renunțat la protocol. (*Pe sală.*) Protocolul a ținut doar cîteva zile. Ca să facă impresie. V-am spus eu.
- ȘEFULICĂ (*în cabinetul directorului general*) : Să trăiți, cu tot respectul.
- SCĂPĂRICI (*absorbit de lucru*) : Bună ziua. Cînd se întoarce din concediu adjunctul direcției ?
- ȘEFULICĂ : Peste vreo zece zile. Preciso-exact ar putea să ne spună contabilitatea. Știți, e nevoie de studiul diurno-anual. Raportul cîștigurilor totalo-complete pe 12 luni. Pe zile lucrătoare și nelucrătoare. Se scad sărbătorile naționale-aniversale. Se adaugă orele suplimentare. Se scad veniturile ocazionale-premiale. Se calculează asigurarea în cazurile medico-sanitare. Se ține seama de numărul zilelor din lună. Aici însă intervine și...
- SCĂPĂRICI (*lăsînd hîrțile*) : Deci, zece zile.
- ȘEFULICĂ : Circa. (*Pe sală.*) Aproximativo-exact.
- SCĂPĂRICI : Cam mult.
- ȘEFULICĂ : Îi întrerup concediul. (*Pe sală.*) Fulgero-telegrafic.
- SCĂPĂRICI : Nu-i nevoie. (*Îi întinde o hîrtie.*) Citește asta... Tare, te rog... (*Pe sală.*) Să se audă bine.
- ȘEFULICĂ (*citește*) : Vă aducem la cunoștință următoarea situație inadmisibilă... pardon !... Inadmisibilă și revoltătoare. Instituția ce o conduceți este un cuib de perversitate și perdiție... (*Întrerupînd cititul.*) Formidabilo.
- SCĂPĂRICI : Citește, citește.
- ȘEFULICĂ (*citînd*) : Șefa dumneavoastră de cabinet a refuzat numeroase cereri în căsătorie fiindcă întretine legături intime cu șeful de la arhiva tehnică... Paranteză...
- SCĂPĂRICI : Sari peste paranteză.
- ȘEFULICĂ : Am sărit... (*Citește.*) Sub masca nevinovăției...
- SCĂPĂRICI : Treci și peste nevinovăție. Ultima parte.
- ȘEFULICĂ : Trec. Da... (*Citește.*) Tot secretara dumneavoastră v-a lansat o po-

- reclă spre a vă discreditat în întreaga instituție. Ați ajuns pentru toți... (*Se interrupe.*)... E o inamico-infamie.
- SCĂPĂRICI : Citește, citește.
- ȘEFULICĂ : Imposibil. O astfel de po-reclă, dumneavoastră...
- SCĂPĂRICI : Ce-i așa mare lucru : Scă-părici.
- ȘEFULICĂ : Iertați-mă. Sînt revoltat. Permiteți-mi să iau loc. (*Pe sală.*) Sincer, mi s-au tăiat picioarele. O știam cretino-idioată, dar asta e prea de tot.
- SCĂPĂRICI : Ia loc.
- ȘEFULICĂ (*asezîndu-se*) : E un fapt care prezintă o pericolozitate socială gravo-exceptională.
- SCĂPĂRICI : Rămîne de văzut. Pînă nu stabilim autorul și cauza, ar fi greu de spus.
- ȘEFULICĂ : E clar-vizibil. Secretara a scornit-o. O am de mult în vizor. V-am spus.
- SCĂPĂRICI : Ar fi mai interesant de știut cine-i autorul anonimelor.
- ȘEFULICĂ : Îl descopăr sigur. Îmi des-fășor toate forțele stratego-ofensive.
- SCĂPĂRICI : Aș fi preferat să nu te reții de la preocupările dumitale de concepție.
- ȘEFULICĂ (*pe sală*) : Sistem-conceptive.
- SCĂPĂRICI : Dar fiindcă adjunctul du-mitale e plecat, n-am încotro. E vorba de secretara mea.
- ȘEFULICĂ : Mă onorați. (*Pe sală.*) Lă-sați pe mine.
- SCĂPĂRICI : Anonyme astea au început să mă plictisească. Zilnic cite două. Nu pot și nu-i cazul să mă ocup chiar eu.
- ȘEFULICĂ : Lămurim totul. (*Pe sală.*) Nici o grijă.
- SCĂPĂRICI (*pe sală*) : Sînt convinși ! (*Șefului direcției.*) Spune-mi, te rog : ți se pare verosimilă legătura dintre arhivar și șefa de cabinet ?
- ȘEFULICĂ : Totul e posibil. Ca psiholog, problemele erotico-sentimentale și li-bido-afective îmi sînt familiare.
- SCĂPĂRICI : Nu mă indoiesc. Totuși, arhivarul nu prea arată a seducător. (*Pe sală.*) E în vîrstă și n-are farmec so-cial...
- ȘEFULICĂ : L-ați citit pe Freud ?
- SCĂPĂRICI : Nu.
- ȘEFULICĂ (*pe sală*) : Se cunoaște. (*Di-rectorului general.*) Nici n-aveți nevoie. În cinci minute vă pun eu la curent. Conciso-rezumativ. Să luăm vîrsta. E un atu colosal-direct proporțional cu sexomagnetismul și cu credo-intereso-acțiunea. Desigur, n-ați auzit de com-plexul oedipian ?
- SCĂPĂRICI : Ba am auzit. Spune-mi, mai bine, cît îți trebuie să lămurești ce-i cu anonyme astea. Mă interesează în principal cine-i autorul.
- ȘEFULICĂ : Să zicem, un timp oarecare. Medio-potrivit. Dar e absolutamento-imperativ s-o îndepărtăm de aici pe șefa de cabinet.
- SCĂPĂRICI : Crezi ?
- ȘEFULICĂ : E indubitabil tactico-ne-cesar.
- SCĂPĂRICI : Și pe cine punem în loc ?
- ȘEFULICĂ : Funcționara de care v-am vorbit. Cea de la arhivă. Ați cunos-cut-o. Punctaj maximo-calitativ.
- SCĂPĂRICI : Să mai vedem. Deocamdată începe cercetările. Stai de vorbă ime-diat cu arhivarul, cu șefa de cabinet, cu cine crezi. Și mă informezi.
- ȘEFULICĂ : Îmi permit să vă spun pă-rerea mea : nu cred că e bine s-o luăm brusco-instantaneu.
- SCĂPĂRICI : Ia-o cum îți spun eu : brusco-instantaneu-bizar. (*Pe sală.*) E periculos. Am început să mă molipse-sc. (*Strănută.*)
- ȘEFULICĂ : Să trăiți.
- SCĂPĂRICI : Mulțumesc. E foarte molip-sitor.
- ȘEFULICĂ : Gomenol.
- SCĂPĂRICI : Mentolato. Dă-i drumul re-pede. Accelerato-expres. Și vezi de autor.
- ȘEFULICĂ : Să trăiți, să trăiți. Acce-lerato-expres. Cum ați spus dumneavoastră. Mai mult : cosmico-viteză. (*Iese grăbit prin biroul șefei de cabinet.*) Păpușico, șuster-mat. Șuster-mat. Șuster-mat accelerat... Mă las de dame că-s prea infame. Sînt padișah. M-apuc de șah. Îl duc la mat. (*Dispare.*)
- PĂPUȘICA : A căpiat. (*Soneria.*) Văd eu... Eram aproape sigură că l-a che-mat să-i taie oficial prima de inteli-gență, și cînd colo... (*Intrînd la direc-torul general.*) Văd eu...
- SCĂPĂRICI (*cu o țigară neapîrînsă în mînă*) : N-ai un scăpărici ?
- PĂPUȘICA (*fistîcîndu-se*) : Scăpărici ? !... Nu... Chibrituri.
- SCĂPĂRICI : Bune și alea... Nu-mi gă-sesc scăpăriciul.
- PĂPUȘICA (*trece în biroul ei*) : Am dat de dracu'. (*Revine în cabinet cu cutia de chibrituri.*)
- SCĂPĂRICI (*cu țigara apîrînsă și cu bri-cheta în mînă*) : Mulțumesc, mi-am gă-sit scăpăriciul... Spune funcționarei de la arhivă să vină la mine.
- PĂPUȘICA : Imediat. (*Trece în biroul ei.*) M-am curățat. De cinci ori : Scă-

- părici. Nu-i întimplător. Nimic nu-l în-
timplător. M-a pîrit şeful de la I-a.
Precis... De asta era așa de vesel. (*For-
mează un număr de telefon.*) Alo, ar-
hiva?...
ARHIPĂPUȘA (*în arhivă, ridicînd re-
ceptorul*): Salve, tu! Te-ai hotărît să
vii?
PĂPUȘICA: Nu. Vino tu sus, te cheamă
şeful. (*Inchide telefonul.*)
ARHIPĂPUȘA: Zău, tu?! Am zburat.
(*Inchide telefonul, deschide un dulap
în care se văd câteva rochii. Le exa-
minează nehotărîtă, alege.*)
PĂPUȘICA (*în acest timp*): Îmi închipui
eu de ce o cheamă... Eu i-am spus
scăpărici numai așa... Doar știți. Vă
pot lua pe toți martori. Munca de popu-
larizare n-am făcut-o eu. Dar dacă e
pe asta, o iau asupra mea. Ce-o să-mi
facă?! O să mă mute la alt serviciu.
Nici nu-mi pasă. Eu tot aveam de gînd
să plec de aici. E un încrezut. N-are
nici fason de director general... Ce-ar
fi să intru și să-i spun?! Să-i spun
tot și plec. Plec definitiv... Nu! Nu-i
spun nimic. Poate să creadă cine știe
ce. Doar ați văzut ce aere spadasino-
neorealiste își dă. Ar vrea dumnealui...
Dar nu... Aștept! Să văd ce-o să-mi
facă. După aia plec. Irevocabil. (*E
scoasă din spotul luminii.*)
IEPURAȘ: Iar te pregătești s-o ștergi.
ARHIPĂPUȘA (*cu o rochie în mîna*):
Ce zici de asta: lasă-mă să nasc?
IEPURAȘ (*neatent*): Adică cum să
naști?!
ARHIPĂPUȘA: Vai, ce arierat ești. (*Joc
cu rochia.*) Asta prenatală, șefule.
IEPURAȘ: Ia lasă-mă cu prostiile du-
mitale. De asta-mi arde mie?! Chiar
nu știu de ce ai adus toate foantele
astea aici. (*Pe sală.*) Cine a mai po-
menit așa ceva la serviciu?
ARHIPĂPUȘA: Știam eu c-o să avem
nevoie. (*Pe sală.*) N-am mai vrut să fiu
surprinsă, ca atunci, cu rochia aia im-
posibilă... (*Arhivarului.*) O pun, șefule.
IEPURAȘ: Din partea mea, poți să nu
pui nimic.
ARHIPĂPUȘA: Oo, de s-ar putea... (*Pe
sală.*) Ar fi mult mai simplu. Nu?...
Pe asta n-o pun. E prea decoltată. E
nostimă, șoching. Ar fi prea banal. Mai
bine prenatala... Bărbații se împart în
două categorii: cei care văd și cei
care nu văd. Cei care nu văd, nu văd.
Dar cei care văd, cînd nu pot vedea, se
aprint imediat. E de înțeles, vor să
vadă... Nu. Totuși n-o pun. Rămîn cu
asta și-mi pun un gulerăș. Rol de in-
genuă. De-ar fi mai bătrîn, succes ga-
- rantat. (*Arhivarului.*) Îți plac gulerele
albe, șefule?
IEPURAȘ: Albe?! Se murdăresc prea
repede. Eu port totdeauna colorate. Țin
mai mult.
ARHIPĂPUȘA: Nu ești pe fază. (*Pe
sală.*) Deconectat. (*Pe sală, punînd gu-
lerul alb.*) Așa e deprins. Nu-i bună
schimbarea bruscă de tensiune.
IEPURAȘ: Mie-mi spui?! De o săptă-
mînă tensiunea mea e halandala. Cînd
sus, cînd jos. Și numai dumneata ești
de vină.
ARHIPĂPUȘA: Eu ți-o stabilizez!
IEPURAȘ: Nu mai ai cum. Nu mai fac
nici cît doi bani găuriți. Ții, dar unde
te duci, de te-ai întărtămuit așa?
ARHIPĂPUȘA: La şeful.
IEPURAȘ: Nu mai dă pe la noi Șefulic
dumitale.
ARHIPĂPUȘA: Nu la el. Mă duc la
şeful cel mare.
IEPURAȘ: Cel maree?!
ARHIPĂPUȘA: M-a chemat.
IEPURAȘ: Chiar el?!
ARHIPĂPUȘA: El, bineînțeles.
IEPURAȘ: Nu cumva pentru alea... Te
pomenesti că le-ai scris?! Te cheamă
pentru ele!
ARHIPĂPUȘA: Nu știu nimic. Jur.
IEPURAȘ: Mai bine jură-te că nu le-ai
scris.
ARHIPĂPUȘA: De ce să jur? Nu știu
de ce mă cheamă.
IEPURAȘ: Jură-te!
ARHIPĂPUȘA (*ieșind*): Azi jurămintele
nu-s sfinte ca-nainte.
IEPURAȘ (*vrea să ia o pastilă, renunță*):
Nu mai iau. Nu-mi mai ajută la nimic.
ARHIPĂPUȘA (*îndreptîndu-se spre direc-
ția generală; fredonează*):... Femeia
minte cu dulci cuvinte... De-ți va jura
iubirea sa sub clar de lună... să nu
te-ncrezi, că-n urmă vezi că-i tot min-
ciună... tango... tra, la, la, la...
ȘEFULIC (*în biroul său; în timp ce
funcționara se îndreaptă spre direcția
generală; e cu tabla de șah în față*):
Nici o dilemă. Dau eu pionul, dar iau
nebulul. Șah cu regina. Singur porți
vina. Am cîștigat. Rapido-mat. Înc-o
partidă, cosmo-rapidă. Stai c-am uitat.
Sînt ocupat. (*Formează un număr la te-
lefon.*)
ARHIPĂPUȘA (*intrînd în biroul șefei de
cabinet*): Salve, tu.
PĂPUȘICA: Puteai să te miști mai re-
pede. Intră la șef!
ARHIPĂPUȘA: Zău, tu. Am emoții. (*In-
tră la directorul general, unde stă câteva
clipe neobservată.*)

ŞEFULICĂ (în acelaşi timp, din biroul său, la telefon): Ce nu răspunzi? Aloo, arhiva, dă-mi-o pe diva.

IEPURĂŞ: Aloo... Nu-i aici, a fost chemată la direcţia generală. (Închide telefonul; se taie spotul luminii de la arhivă.)

ŞEFULICĂ (închide telefonul): Un insipid ultrarapid. (Face un număr de telefon.) N-am prevenit-o. (La telefon.) Alo, iubito.

PĂPUŞICA (la telefon): N-ai nimerit-o. ŞEFULICĂ: Stai. Nu mişca. Vine la şef Arhipăpuşa. Aţine-i uşa.

PĂPUŞICA: A şi intrat.

ŞEFULICĂ: Sint dezolat. Când va ieşi trimite-o la mine.

PĂPUŞICA: Binee!! (Închide telefonul.) ARHIPĂPUŞA (foindu-se spre a atrage atenţia directorului general): M-aţi chemat.

SCĂPĂRICI: A, dumneata... Credeam că-i şefa de cabinet. Scuză-mă.

ARHIPĂPUŞA: Eu.

SCĂPĂRICI: Ia, te rog, loc.

ARHIPĂPUŞA: Mulţumesc.

SCĂPĂRICI (oferindu-i pachetul de ţigări): O ţigară?

ARHIPĂPUŞA (servindu-se): O, da, sin-teţi foarte gentil.

SCĂPĂRICI (aprinzând bricheta): Şi un foc. De la scăpărici.

ARHIPĂPUŞA: Ce draguţ.

SCĂPĂRICI: Scăpăriciul?

ARHIPĂPUŞA: Şi el.

SCĂPĂRICI: Apropo, am auzit că mi se spune Scăpărici. Probabil c-ai auzit şi dumneata.

ARHIPĂPUŞA: Vag.

SCĂPĂRICI: Cine mi-o fi scos-o?

ARHIPĂPUŞA: Greu de spus, dar e draguţ.

SCĂPĂRICI: Într-un singur sens...

ARHIPĂPUŞA: N-am sesizat.

SCĂPĂRICI (pe sală): Cu atît mai bine. (Funcţionarei.) Văd că eşti discretă. Îmi place, dar nu e cazul.

ARHIPĂPUŞA: Sint discretă... Şi colegă bună... Dacă insistaţi...

SCĂPĂRICI: Renunţ. Am pus să se cerceteze şi voi afla. Te-am chemat pentru altceva... Nu eşti curioasă?

(Replicle ce urmează pînă la sfîrşitul scenei se vor da pe ritm.)

ARHIPĂPUŞA: O, ba da. Sint emoţionată... (Pe sală.) Pentru ce oare? Palpit.

SCĂPĂRICI (pe sală): Se vede... Frumoase picioare... (Funcţionarei.) Eşti mulţumită la arhivă?

ARHIPĂPUŞA: Desigur, dar...

SCĂPĂRICI: Totuşi, o fată ca dumneata... (Pe sală.) Să stea îngropată acolo.

ARHIPĂPUŞA: Aţi remarcat?!

SCĂPĂRICI: Şeful vede totul... (Pe sală.) Se poate altfel?!

ARHIPĂPUŞA: Depinde de şef.

SCĂPĂRICI: Şi de funcţionară. (Pe sală.) E pur adevăr.

ARHIPĂPUŞA (pe sală): Galant... (Directorului general.) Şi unde, vă rog?

SCĂPĂRICI: Aici, chiar la mine. Te iau sefă de cabinet. (Pe sală.) Ce zici?

ARHIPĂPUŞA: Sint şi încîntată, dar şi tulburată. (Pe sală.) E neaşteptat.

SCĂPĂRICI: De ce, preafrumoaso?

ARHIPĂPUŞA: Vă rog, fiţi uman... (Pe sală.) Nu pot rezista.

SCĂPĂRICI (pe sală): Discretă, superbă, punctajul cerut. (Funcţionarei.) Desigur că scrieţi la maşină.

ARHIPĂPUŞA: Un pic. (Gest.) Doar atîta. Dar pot învăţa.

SCĂPĂRICI: Nici nu e nevoie. Şi nu te-ntrista. Ai ochi prea frumoşi pentru asta.

ARHIPĂPUŞA: Aveţi farmec dublu: de şef şi bărbat. (Pe sală.) Prea mult pentru un suflet sensibil. (Directorului general.) Primesc! (Pe sală.) Sint prinsă în vîltoare.

SCĂPĂRICI: Dă-mi voie să-ţi şi mulţumesc. (Ii sărută lung mina; pe sală.) Atît, deocamdată; aşa-i la început.

ARHIPĂPUŞA: Ai mina fierbinte. N-ai febră cumva?

SCĂPĂRICI: Nu cred. Dar scapăr şi ard foarte iute... Atunci, s-a făcut.

ARHIPĂPUŞA: Eşti încîntător. Dar fata? Cu fata ce facem?

SCĂPĂRICI: Eşti bună. Ai suflet de înger gingaş. (Pe sală.) Ingenuă tipică cu guleraş. (Funcţionarei.) Pe fată o dăm la arhivă.

ARHIPĂPUŞA: Nu-i bine. Te rog să mă crezi. Ți-aş spune, dar nu pot. (Pe sală.) Nu-i bine.

SCĂPĂRICI: O aperi! E nobil. Dar neindicat. (Pe sală.) Când sint interese majore.

ARHIPĂPUŞA: E mult prea intimă cu acel arhivar. O ştie o lume întreagă.

SCĂPĂRICI: Intimă?!

ARHIPĂPUŞA: Să zicem mai bine familiarism. (Pe sală.) Nu risc să afirm baliverne.

SCĂPĂRICI: E grav. Combat totdeauna activ. O mut la a şasea dactilo.

ARHIPĂPUŞA: Dar n-o să primească.

SCĂPĂRICI: Mai bine. Să plece în cele opt vînturi.

ARHIPĂPUȘA : Rămîne să-mi faci doar numirea.

SCĂPĂRICI : La întii.

ARHIPĂPUȘA : Sînt nerăbdătoare.

SCĂPĂRICI : Mai repede nici nu se poate. (Pe sală.) Sînt forme multiple și grele. Le știe perfect fiecare.

ARHIPĂPUȘA : Ce grea îmi va fi așteptarea.

SCĂPĂRICI : Dar mie... Voi sta pe jăratec.

ARHIPĂPUȘA : Te las, dar plec fericită. (Îi întinde mîna.)

SCĂPĂRICI (sărutîndu-i mîna) : Ai mîinile catifelate... Și niște unghiute...

ARHIPĂPUȘA (după o clipă de apropiere de directorul general) : Fug, gata, pericol. Pa, dragă. (Iese.)

SCĂPĂRICI : Am transpirat tot. Am o mulțime de treburi și vedeți de ce mă țin... N-am încotro. Spuneți ce vreți, dar e și asta necesar. (E scos din spotul luminii.)

ARHIPĂPUȘA (s-a oprit în pragul intrării de la biroul șefei de cabinet și se rujează ostentativ) : Tu, dragă, e adorabil, tu.

PĂPUȘICA : Zău ? !

ARHIPĂPUȘA : Tu, ăsta-i bun la teatru, la cinematografie, tu. Ce noroc pe noi. ăsta te scoate din minți. Nu, tu ?

PĂPUȘICA : Du-te la șeful de la I-a. Te caută urgent.

ARHIPĂPUȘA : Nu-i nici o grabă. Tu, e mult de lucru aici ?

PĂPUȘICA (sec) : Este ! (Luînd o călimară în mînă.) Șterge-o, imediat ! O zvîrl.

ARHIPĂPUȘA : Ești nebună, tu. Ce ți-a venit ?

PĂPUȘICA : Ieși !!!

ARHIPĂPUȘA (ieșind precipitat, din prag, ferindu-se) : Eu ies, dar ies provizor. Tu însă zbori. Definitiv ! Eu îți iau locul. (Se înăreaptă spre direcția I-a.) E bună de legat.

PĂPUȘICA (așezînd cu calm călimara pe birou) : Nici o clipă nu m-am gîndit să zvîrl în ea cu călimara. Figură ! Bănuiam ceva și am vrut să mă conving. Am reușit. E chiar mai mult decît am presupus... Și eu, care-l credeam om serios... În cinematograful ăsta nu poți avea nici cea mai mică încredere.

ARHIPĂPUȘA (intrînd în biroul șefului direcției I-a) : Ceva nemaipomenit. Șefa de cabinet a vrut să mă lovească cu o călimară.

ȘEFULICĂ (stringînd cu precauțiune tabla de șah și piesele) : Pe tine ? E de-mento-nebună.

ARHIPĂPUȘA : Nu chiar. Șefulicule, stai jos, să nu pici. I-am făcut vînt. Privește-mă, admiră-mă, feliicită-mă. (Ferindu-se de apropierea directorului.) Nu mă atinge, nu mă șifona. (Cu gest de prezentare.) Noua șefă de cabinet a directorului general.

ȘEFULICĂ : De asta te-a chemat ? Și eu stau aici, și-mi deteriorez aparatul nervo-pansiv...

ARHIPĂPUȘA : S-a făcut, Șefulică. (Întinzîndu-i obrazul.) Pupă-mă ușor. (Pe sală.) Încă o săptămînă. De la întii, gata.

ȘEFULICĂ : Bravo-bravissimo. Mat. L-am făcut mat. Pînă ieri pierdusem speranța.

ARHIPĂPUȘA : Eu nu, dar oricum, eram îngrijorată de ce-o să facem.

ȘEFULICĂ : Pregătisem transferul pentru amîndoi. Locuri cam proaste însă. (Pe sală.) Tot ce-am găsit fulgero-presat. (Funcționarei.) Și cînd colo, l-am făcut mat. (Pe sală.) În ultimele secunde.

ARHIPĂPUȘA : Șefulică, fii obiectiv. Meritul e al meu. L-am săgetat. M-a remarcat.

ȘEFULICĂ : Fără tactica mea fotbalosașistă, nu știu, zău... Și punctajul tău. (Pe sală.) Să nu mai vorbim.

ARHIPĂPUȘA : Va să zică, eu n-am nici un merit... Bine, Șefulică. (Pe sală.) Dacă-i așa, se va vedea.

ȘEFULICĂ : Nu te supăra. Sigur că ai. Mari. (Pe sală.) Tehno-plastice. Cine le poate nega ! (Pe sală.) Fiecare cu ale lui.

ARHIPĂPUȘA : Mă subapreciezi.

ȘEFULICĂ : Deloc. Bine că s-a făcut. Eu eram îngrijorat. Acum rezolvăm mai ușor toată încurcătura pe care ai făcut-o.

ARHIPĂPUȘA : Eu ? ! Eu să fac încurcături ? (Pe sală.) Uită cine sînt.

ȘEFULICĂ : Sigur că tu. (Dîndu-i o hîrtie.) Ce-i cu anonimele astea ? Aici e mîna ta. (Pe sală.) Certo-precis. Pe mine nu mă duce nimeni.

ARHIPĂPUȘA : Eu le-am scris. Evident că eu. Ar trebui să-mi mulțumești.

ȘEFULICĂ : Și pentru ce, mă rog ?

ARHIPĂPUȘA : Ca s-o dau afară. Fără anonime, n-aveam nici o șansă.

ȘEFULICĂ : Ce gogomănie ! N-a crezut un cuvînt. (Pe sală.) Nici nu putea. E prea neverosimilo-incredibil !

ARHIPĂPUȘA : Nu mă privește. Fapt e că a zburat-o și mi-a luat pe mine. De ce, pentru ce... (Dă din umeri, pe sală.) A contat și chestia cu porecla. Am avut o idee genială.

- ŞEFULICĂ (*meditativ*): Asta-i! Ce mai, am o forţă de a convinge fantastico-colosală. L-am ametit cu complexul. I-am dat în cap cu Freud.
- ARHIPĂPUŞA: Care Freud?
- ŞEFULICĂ: Ştiinţa, dragă. Ce ştii tu?! Eu l-am convins că aia şî arhivarul ar fi încurcat-o cu punctajul. (*Pe sală.*) La indicele etico-moral. Indicele şase.
- ARHIPĂPUŞA: Ca de obicei. Îţi arogi toate meritele.
- ŞEFULICĂ: Te cred. Fără mine, ieşea lato-groasă. De ce nu m-ai consultat? Cu anonimele e chestie delicată. (*Pe sală.*) Tehnică rafinato-subtilă.
- ARHIPĂPUŞA: Cum să te consult?! Unde, cînd? M-ai neglijat complet în ultimele zile. Ți-am telefonat de atîtea ori că trebuie să te văd. M-ai amînat mereu.
- ŞEFULICĂ: Eram stors... Nici de şah nu eram bun. (*Pe sală.*) Asteno-dărimat.
- ARHIPĂPUŞA: Atunci ce pretenţii ai?! Am fost nevoită să acţionez singură. Important este că a ieşit bine.
- ŞEFULICĂ: Bine, bine, dar de unde scot eu autorul?
- ARHIPĂPUŞA: Ce autor?
- ŞEFULICĂ: Poftim întrebare! Autorul anonimelor. (*Pe sală.*) Îmi pretinde autor. Accelerato-expres, autor.
- ARHIPĂPUŞA: În definitiv, asta te priveşte.
- ŞEFULICĂ: Pe mine?! Pe tine nu?! De unde să-l scot?! Cine le-a scris?! ARHIPĂPUŞA: Mutu' de la manutanţă. Las-o moartă, Şefulică.
- ŞEFULICĂ: Ce moartă?! Un mort să am. Asta zic şi eu. Dar de unde?! N-ai auzit cum scade mortalitatea?! (*Pe sală.*) La indicele şase bio-fizico-sanitar au toţi punctajul maxim.
- ARHIPĂPUŞA: Poate ăla care a plecat. Ce zici?
- ŞEFULICĂ: Ar fi bun. (*Pe sală.*) Exact ca şi mortul. Te scoate din orice bucluc. (*Funcţionarei.*) Uîţi că a plecat de săptămîna trecută.
- ARHIPĂPUŞA: Aşa e, uitasem.
- ŞEFULICĂ: Le-am sucit eu pe toate, completo-profund... Ar mai fi o soluţie, dar dificilo-grea. De fapt singura: îl fac autor pe arhivar.
- ARHIPĂPUŞA: Imposibil.
- ŞEFULICĂ: Îl acuz că le-a scris chiar el.
- ARHIPĂPUŞA: Imposibil!!
- ŞEFULICĂ: Fezabilo-posibil. Îi stric punctajul bio-fizic-sanitar. Îl fac bolnav psiho-mintal. Suferă de delir de auto-acuzare. Delir de autoacuzare combinat cu obsesie erotico-senilă. Dau şah cu
- Freud. Am şi un doctoraş al meu... (*Pe sală.*) Îi fac mat.
- ARHIPĂPUŞA: Lasă prostiile. Ți-am spus că-i imposibil. Arhivarul o să dea toată vina pe mine.
- ŞEFULICĂ: Ți-a? Nu-l duce capul la așa ceva. E obtuzo-rasol.
- ARHIPĂPUŞA: Știe că eu am scris anonimele! Na, asta-i!
- ŞEFULICĂ: Ești mai cretino-idioată decît credeam. Cum de i-ai spus? (*Pe sală.*) Ce să te miri?! Așa-s femeile! Nu păstrează niciodată secretul de serviciu. Palavro-indiscrete.
- ARHIPĂPUŞA: Așa au fost împrejurările. Ideea cu anonimele mi-a inspirat-o el. Voia să se remarce. Pe urmă n-a mai vrut, așa că le-am scris eu... Ideea a fost însă bună. Am scăpat de aia. Dar, vrînd, nevrînd, știe că eu le-am scris.
- ŞEFULICĂ: Și dacă vorbește?
- ARHIPĂPUŞA: Exclus. E un fricos. Tremură și carbaxinul în el.
- ŞEFULICĂ: Nu fi sigură. Cu mormolocii ăștia, nu știi niciodată. (*Pe sală.*) Incerto-dubioși... Ia să-l chem aici. (*Formează un număr la telefon.*)
- ARHIPĂPUŞA: Să plec?
- ŞEFULICĂ: Nu. Stai aici. Nu-ți strică să vezi... (*La telefon.*) Alo, arhiva?
- IEPURAȘ (*de la arhivă, ridică telefonul*): Da... Cine-i, mă rog?
- ŞEFULICĂ: Eu. Șeful de la I-a. Vino imediat la mine. Lumino-viteză... (*Închide telefonul.*)
- IEPURAȘ: Să trăiți. Am înțeles... (*Închide telefonul și formează precipitat un număr*): Alo... Mămăico, eu sînt: pui-sor... Le-a scris... Sînt sigur... A început tevatura... Întîi pe ea... Acuma pe mine... Cum ai spus tu... Tot, tot... și ce-am supt... Să dea sfîntul Iermolaie. (*Stringe dosare, își scoate mincuțele, iese din arhivă și se îndreaptă spre direcția I-a.*) Așa sînt eu. Toate le spun nevestei. Să știe și ea, biata, că am intrat în focuri... Dacă știe și Mămăica, sînt și eu mai inimos...
- ŞEFULICĂ: Ți-a, șeful, te-a întrebat ceva despre astea?
- ARHIPĂPUŞA: Nimic. Vagi aluzii.
- ŞEFULICĂ: Sper că nu te-a luat gura pe dinainte.
- ARHIPĂPUŞA: Nici o grijă. Am fost foarte prudentă și rezervată.
- ŞEFULICĂ: Tot e bine. Schimb linia. (*Pe sală.*) Renunț la ipoteza fantastico-științifică. Adopt alta: incognoscibilonepătrunsă. (*Funcţionarei.*) Nimeni nu știe nimic: nici tu, nici arhivarul, nici Freud. Absolut nimeni.

ARHIPĂPUȘA : Asta a fost și părerea mea. De la început. La poreclă însă nu putem renunța. Mi-am dat seama că asta îl consumă.

ȘEFULICĂ : Cu porecla, se poate. Adusă fin. *(Pe sală.)* Insinuanto-convingător.

IEPURAȘ *(intrînd)* : Să trăiți.

ȘEFULICĂ *(cu efuziune)* : Bună, șefule. Măi, măi, măi. Ia te uită cum arăți. Ca stejarul din Borzești, nu alta.

IEPURAȘ : Eu de fapt sînt mai mult surcele. *(Sau „scorbură“ — în funcție de fizicul interpretului.)*

ȘEFULICĂ : Ia stai jos, șefule.

IEPURAȘ *(așezîndu-se pe marginea unui scaun)* : Să trăiți.

ȘEFULICĂ : Așază-te cum trebuie, că nu-s fragilo-„luichenz“, ștregarule.

IEPURAȘ : Păcatele mele...

ȘEFULICĂ : Și zi ?! Te ții de drăcovenii.

IEPURAȘ : S-o ține cine s-o ține, eu unul...

ARHIPĂPUȘA : Te rog, Șefulică, n-o lua așa. E șeful și protejatul meu.

IEPURAȘ *(funcționarei)* : Păi, dumneata...

ȘEFULICĂ : Gata. Eu întreb. Să-mi răspunzi : da sau nu. Claro-scurto-confuz. Adică conciso-precis... Am primit niște scrisori că dumneata ai avea legături pampleziro-imorale cu fata aia de la cabinet.

IEPURAȘ : Vă spun eu ce-i cu asta.

ȘEFULICĂ : Stai ! *(Funcționarei.)* Ai văzut ?! *(Arhivarului.)* Ai sau n-ai ?!!!

IEPURAȘ : Cum să am ?

ȘEFULICĂ : Deci n-ai ? Calomnii ?

IEPURAȘ : Sfruntate. Eu...

ȘEFULICĂ : Nici un eu. S-a terminat și-s luminat. Gata. *(Pe sală.)* Operativo-organizat.

ARHIPĂPUȘA *(șoptindu-i directorului)* : Cu porecla.

ȘEFULICĂ : Da. *(Arhivarului.)* Ai auzit ca fata de la cabinet să-l poreclească pe șeful cel mare ? Scurt : da sau nu ?

IEPURAȘ : Nu.

ȘEFULICĂ *(funcționarei, care-i manifestă prin semne nemulțumirea)* : Știu eu ce fac. *(Arhivarului.)* Ia ascultă, măi, ai auzit-o pe aia spunînd cuvîntul „scăpărici“ ? Da sau nu ?

IEPURAȘ : Nu-mi amintesc.

ARHIPĂPUȘA *(arhivarului)* : Șefule, te-ai și supărat. Adă-ți aminte.

IEPURAȘ : Dumneata l-ai poreclit, nu fata.

ȘEFULICĂ : De dînsa am eu grijă. Acuma e vorba de aia. A spus sau n-a spus cuvîntul ?

ARHIPĂPUȘA *(arhivarului)* : A recunoscut și ea, șefule.

ȘEFULICĂ : A spus sau n-a spus ? Să nu mă minți, că dai de dracul cu mine. *(Pe sală.)* Furioso-sever.

IEPURAȘ : A spus o singură dată. Dar...

ȘEFULICĂ : Nici un dar. Gata. Ai stilou, șefule ?

IEPURAȘ : N-am.

ȘEFULICĂ *(întinzîndu-i stiloul și hîrtie pe sală)* : Amabilo-amical. *(Arhivarului.)* Scrie ce-ți dictez : Nu am nici un fel de legătură, virgula, înafara celor strict de serviciu, virgula, cu șefa de cabinet de la direcția generală. Punct... Așa e ?

IEPURAȘ : Așa...

ȘEFULICĂ : ...Ai scris ?

IEPURAȘ : ...Gata.

ȘEFULICĂ : Buun... Scrie ! Orice afirmație contrară este o calomnie infecto... Stai ! Stilul lui. Mai rudimentaro-popular... Scrie : orice afirmație este...

IEPURAȘ : Asta am scris.

ȘEFULICĂ : Este o calomnie murdară... Este ?!!!

IEPURAȘ : Este.

ȘEFULICĂ : De la capăt. *(Dictează.)* N-am auzit ca șefa de cabinet să-și poreclească superiorii... Este ?!!!

IEPURAȘ : Este.

ȘEFULICĂ : În continuare. *(Dictează.)* Am auzit-o spunînd o dată cuvîntul, între ghilimele, scăpărici, și eu am protestat...

IEPURAȘ *(vehement)* : Nu, asta nu !

ȘEFULICĂ : De ce nu ? Așa ai spus dumneata.

IEPURAȘ : N-am spus așa. N-am protestat pentru fată. Fata a spus numai așa, din întîmplare.

ȘEFULICĂ : Fie cum vrei. Atunci scrie : am auzind spunînd o dată cuvîntul, între ghilimele, scăpărici, din întîmplare...

IEPURAȘ : Să punem mai bine însă nu-mai cu totul din întîmplare. Așa ar merge.

ȘEFULICĂ : Pune cum vrei... Gata ?

ARHIPĂPUȘA : E chiar mai bine.

IEPURAȘ : ...Gata. Am scris.

ȘEFULICĂ : Semnează.

IEPURAȘ *(întinzînd hîrtia)* : Am semnat.

ȘEFULICĂ *(parcurend hîrtia)* : În regulă... Ce, credeai că o să iasă cu tăiere de capete ? Se clasează cazul. *(Semn spre hîrtii.)* Pe astea le și rup. Nu mă țin eu de toate fleacurile. Ești libero-disponibil. Poți pleca.

IEPURAȘ : Să trăiți. Va să zică, gata.

ȘEFULICĂ *(cître amîndoi)* : Să nu vă mai prind că scoateți un cuvînt despre asta. Vă distrug. Moralo-etic. Profesionalo-economic. *(Pe sală.)* Cred că a înțeles toată lumea ? !

IEPURAŞ : Eu sînt mormînt.

ŞEFULICĂ : Să te vîd şi să-ţi fie gura auro-poleită. La întîi dau primă la arhivă. *(Pe sală.)* Nobilo-promitiv. *(Dă mîna cu arhivarul.)*

IEPURAŞ : Să trăiţi şi vă mulţumesc. *(Iese.)*

ARHIPĂPUŞA : Şefulică, ai fost teribil. ŞEFULICĂ : Fără mine te vindea. *(Pe sală.)* Certoamento-fix.

ARHIPĂPUŞA : Recunosoc.

ŞEFULICĂ : Îl frig eu. Fă-mi şi tu o declaraţie. S-ar putea să-mi fie necesară. Mai largo-amănunţită despre poreclă. Alceva nu ştii nimic.

ARHIPĂPUŞA : Bineînţeles. *(Începe să scrie, în timp ce directorul îşi scoate tabla de şah.)*

IEPURAŞ *(îndreptîndu-se încet spre arhivă)* : M-am speriat ca un copil... A ieşit bine... M-am şi remarcat puţin... Oricum, e şi el şef. Mi-a dat şi mîna... Asta-i socoteala : să te aibă şeful în ochi... Ei, să fi fost cel mare... Alceva... Dar tot mă las păgubaş... Nu ştii ce poate ieşi cu remarcatul ăsta... Şi prea e cu bătaie de inimă... Bine că s-a terminat tevatura... Ce-o să se mai bucure Mămăica... *(Dispare la arhivă.)*

ARHIPĂPUŞA *(dîndu-i directorului hîrtia)* : Cred că e bine.

ŞEFULICĂ *(parcurge hîrtia)* : Merge... Nu-i asta problema. Autorul ! De unde-i scot autorul ?

ARHIPĂPUŞA : O să fie şi fără.

ŞEFULICĂ : Imposibil. Abia l-am mu-
iat-o-domolit. Dacă nu-i găsesc autorul,
iar am festelit-o-încurcat. *(Pe sală.)*
Nu-l ştiu eu ? !

ARHIPĂPUŞA : Nu te mai enerva, Şefu-
lică. Cheam-o şi pe aia şi ia-i decla-
raţia. Deocamdată e destul. Pentru au-
tor cere un răgaz. Nu-ţi poate pretinde
să-l găseşti bătînd din palme. Pe urmă,
o să vedem.

ŞEFULICĂ : Vedem, pe dracu'. *(Pe sală.)*
Cine nu-l ştie cît e de turbato-scăpă-
rat...

ARHIPĂPUŞA : Între timp, trec şi eu la
cabinet şi va fi alceva... O să uite.

ŞEFULICĂ : Nu uită ăsta nimic. *(Pe sală.)*
Are o memorie elefanto-electronică.

ARHIPĂPUŞA : Numai să vreau eu, şi
uită tot.

ŞEFULICĂ : Nu cumva... Arhipăpuşo ?!!!

ARHIPĂPUŞA : Ei ? !

ŞEFULICĂ : Nu se poate.

ARHIPĂPUŞA : Crezi ? !

ŞEFULICĂ : Imposibilo-contra. Sînt gelos.

(Pe sală.) Ardentogelos. Aşa sînt eu.

ARHIPĂPUŞA : N-ai de ce. E galant. Îl
pot influenţa... Fără concesiile... esenţiale.

ŞEFULICĂ : Externo-vizual ?

ARHIPĂPUŞA : Strict. Absolut strict.

ŞEFULICĂ : Jură-mi. Sacramentalo-so-
lemn.

ARHIPĂPUŞA : Jur.

ŞEFULICĂ : Pe ce ?

ARHIPĂPUŞA : Pe sfîntul Iermolaie.

ŞEFULICĂ : Nu-l cunosc. Nu-l am în
evidenţă. *(Pe sală.)* Nu-i nici principal.
E mistico-confesional.

ARHIPĂPUŞA : Atunci, pe ce vrei tu.
Pe ce am mai scump : pe tine. Jur pe
tine.

ŞEFULICĂ : Aşa merge... Dar dacă cum-
va calci... *(Ameninţare cu degetul.)*

ARHIPĂPUŞA : Am jurat.

ŞEFULICĂ : Bine. Deci, rămîne în grija
ta : să mă slăbească cu autorul. *(Pe
sală.)* Altă soluţie n-am.

ARHIPĂPUŞA : S-a făcut, Şefulică.

ŞEFULICĂ : O chem pe aia.

ARHIPĂPUŞA : Te pup şi te las. *(Le-
sînd.)* Pa, pa.

ŞEFULICĂ : Pa... *(Singur.)* Crede că mă
duce ? Dau eu dama, dar iau nebunul.
Fac altă damă şi-l fac mat. Perfecto-
calculat. *(Formează un număr la tele-
fon.)* Alo, vino urgent pînă la mine.
PĂPUŞICA *(în biroul ei, aranjînd nişte
hîrtii)* : Da... la dumneavoastră ?

ŞEFULICĂ : Urgentissimo.

PĂPUŞICA : ...Scuzaţi-mă, dar nu pot.
Mi-a dat ordin şeful să nu mă mişc de
aici. Aştept telefoane.

ŞEFULICĂ *(se uită la ceas)* : Atunci ră-
mîne pe mîne. La prima oră vii la
mine. Directo-glonţ. *(E scos din spotul
luminii.)*

PĂPUŞICA : Voi fi la prima oră. *(În-
chide telefonul.)* Nu mi-a dat Scăpărici
nici un ordin. Nici nu-i aici. Dar nu
vreau să mă duc. Ştiu eu foarte bine
de ce mă cheamă : să-mi spună că mă
schimbă de la cabinet. Să aştepte. Vreau
să pun ordine în hîrţiile astea. Mîne
predau sigur, şi aşa sînt eu : conştiin-
cioasă. *(Gest spre cabinetul directorului
general.)* Deşi n-ar trebui... N-am vrut
să mă duc şi fiindcă e tîrziu. A fost
cam lung actul ăsta... Dacă mă duceam,
s-ar fi lungi şi mai mult... E timpul să
luăm o pauză... Deci, pe mîne. *(Spre
culise.)* Cortina, băieţi !

CORTINA

PĂPUȘICA (*la rampă*): Salve. Văd că ați rezistat pînă la ultimul act. Într-un fel, ați făcut foarte bine. E actul dezlegărilor, deși, ca de obicei, tare mi-e teamă să nu fie cel mai slab. Piesele noastre seamănă uneori cu unii cozonaci: cresc, cresc și pînă la urmă se turtesc. Am auzit însă că actul trei e mai scurt. Tot e bine... Atunci să începem: mă duc la direcția I-a. Vă pot spune de pe acum care-o să se întîmple. Îmi va spune că-i pare foarte rău, dar trebuie să trec la un alt serviciu. Eu o să întreb: de ce? O să-mi răspundă că nu știe, dar că așa s-a hotărît. Eu iar am să-l întreb: cine a hotărît? Îmi va spune că asta n-are nici o importanță. Dacă s-a hotărît, s-a hotărît! Și asta-i tot. La șeful cel mare nici nu mă duc. Nici nu merită! Dar chiar dacă m-aș duce?! Mi-ar spune la fel. Că-i pare și lui foarte rău. Și că s-a hotărît. Nu el. S-a hotărît... Nu știu cum o fi la dumneavoastră, dar la noi așa se obișnuiește... Am dispărut. (*Se duce la direcția I-a; intră.*) Bună dimineța. Am venit.

ȘEFULICĂ (*morocănos*): Bună dimineța... Dumneata ești căsătorită?

PĂPUȘICA: Nu... credeam că știți.

ȘEFULICĂ: Mă privește ce știu. Eu te întreb oficialo-directoral. Deci, nu?

PĂPUȘICA: Nu.

ȘEFULICĂ: Sigur?

PĂPUȘICA (*descumpănită*): Bineînțeles.

ȘEFULICĂ: Nici așa, ocazionalo-provizor?!

PĂPUȘICA: Cum adică?

ȘEFULICĂ: Logodito-dezlogodită. Temporaro-simpatie... Știi dumneata cum.

PĂPUȘICA: Nu.

ȘEFULICĂ: Și de ce nu te măriți? (*Pe sală.*) Subtilo-flancat.

PĂPUȘICA: Cred că este o chestiune strict personală.

ȘEFULICĂ: Mie să nu-mi umbli cu cioara intimo-vopsită. Aici nu merge. (*Pe sală.*) Eu am dreptul funcționalo-regulamentar să umbli la toate punctajele. (*Șefei de cabinet.*) De ce nu te măriți?

PĂPUȘICA: Dacă țiineți, pot să vă spun: n-am avut prilejul.

ȘEFULICĂ: Ignorezi statistica. Avem mi-

lioane de bărbați, de la sugaro-prunci la maturo-centenari.

PĂPUȘICA: Și ce să fac eu cu ei?

ȘEFULICĂ: N-am pretenții la toți. Dar unul puteai să-ți găsești.

PĂPUȘICA: Ce să fac?! N-am reușit.

ȘEFULICĂ: N-ai vrut. Chiar din inginerii noștri ai refuzat pe cîțiva. (*Pe sală.*) Băieți simpatico-celibatari.

PĂPUȘICA: Dacă nu mi-au plăcut...

ȘEFULICĂ: Sînt la noi destui bărbați fizico-economici.

PĂPUȘICA: Sînt, dar care e mai de doamne-ajută e gata înșurat. (*Pe sală.*)

Vă rog să mă credeți, parcă e un făcut. Cum e unul mai dragut, are și verighetă. Am observat asta și în tramvai.

ȘEFULICĂ: Ești pretențioaso-mofturoasă. De aici ți se trage.

PĂPUȘICA: Nici o supărare. Tot o să depistez eu unul.

ȘEFULICĂ: Pînă atunci, nenorocirea e gata.

PĂPUȘICA: Nici o nenorocire.

ȘEFULICĂ: S-o crezi dumneata. (*Pe sală.*) Brusco-direct. (*Șefei de cabinet.*) Ești acuzată că nu vrei să te măriți fiindcă ești intimo-neprincipială cu arhivarul.

PĂPUȘICA: Cum, cum?!

ȘEFULICĂ: Cu arhivarul. Intimo-neprincipială. Mă înțelegi.

PĂPUȘICA: Cu nenea arhivarul?! (*Ride.*) Eu, iubita lui, și el, iubitul meu. (*Hohote.*)

ȘEFULICĂ: Da.

PĂPUȘICA: De-abia mai pot. (*Printre hohote.*) Și cine spune asta?

ȘEFULICĂ: N-ar trebui, dar, fiindcă-mi ești simpatică, îți spun: anonime.

PĂPUȘICA: Anonime?

ȘEFULICĂ: Cu duiumul. Răutăți perfido-calomnioase. Cine poate să creadă așa ceva?

PĂPUȘICA: Deci, asta era...

ȘEFULICĂ: Asta.

PĂPUȘICA: Dacă nu credeți, de ce m-ați mai chemat?

ȘEFULICĂ: Așa a dat șeful ordin. Dacă era după mine...

PĂPUȘICA: Dar șeful crede?

ȘEFULICĂ: Ei, cum o să creadă?! Dumneata, care ești așa de plastic-modu-

- lată... Cu arhivarul, care-i o fosilodeșeu.
- PĂPUȘICA : Și totuși, voi fi scoasă de la cabinet.
- ȘEFULICĂ : Eu n-am auzit nimic.
- PĂPUȘICA : Chiar dacă nu-mi spuneți, eu tot știu. Voi fi scoasă, deși nu crede nimeni... Nici el.
- ȘEFULICĂ : S-ar putea. Calomnia e ca vârsatul, trece dar lasă urme. *(Pe sală.)* Cine a spus vorba asta a avut un cap profundo-pansiv. *(Șefei de cabinet.)* Mie mi-ar părea foarte rău. Nu știu ce se va hotărî... Dă-mi o declarație că n-ai nimic cu arhivarul, și gata. Eu te susțin.
- PĂPUȘICA : Nu dau nici o declarație.
- ȘEFULICĂ : Trebuie. *(Pe sală.)* Așa e rulajul dosaro-cadral. *(Șefei de cabinet.)* Și e ordin.
- PĂPUȘICA : Nu dau, dar recunosc. Recunosc că sînt iubita arhivarului.
- ȘEFULICĂ : Cum să recunoști, dacă nu ești ? *(Pe sală.)* Altă nebună.
- PĂPUȘICA : Sînt. Știu eu mai bine decît dumneavoastră dacă sînt sau nu. Sînt !
- ȘEFULICĂ : Fugi de colo ! *(Pe sală.)* Neverosimilo-incredibil.
- PĂPUȘICA : Sînt. *(Pe sală.)* Intimo-ne-principială. Așa cum ați spus dumneavoastră. Îl iubesc... E un mizerabil, dar îl iubesc... Recunosc. Să afle toți !... Dar fără declarație scrisă.
- ȘEFULICĂ :... Te pomenești... Ți, ți, ți... Tot Freud, săracul. *(Pe sală.)* Magnetismul juno-senil... *(Șefei de cabinet.)* Te-a sedus ? !
- PĂPUȘICA : M-a !... Am recunoscut. Plec.
- ȘEFULICĂ : Stai, stai. Nu merge așa. Mai e ceva : cu „Scăpărici”, dumneata ai scos-o ?
- PĂPUȘICA : Eu.
- ȘEFULICĂ : Recunoști : l-ai poreclit pe șeful.
- PĂPUȘICA : L-am !
- ȘEFULICĂ : Dacă tot recunoști, dă-mi o declarație.
- PĂPUȘICA : Nu. Dar puteți spune cui vreți. Recunosc tot : și arhivarul și Scăpărici. Și nu numai atît. E o bestie, un mizerabil, un infamo nu mai știu cum. Tot !
- ȘEFULICĂ : În ruptul capului n-aș fi crezut ca arhivarul să fie așa de mizerabilo-bestial.
- PĂPUȘICA : Nu, nu. El nu e. Arhivarul e iubitul meu. Bestia e șeful. Îi puteți spune și să mă dea afară. *(Iese și se îndreaptă spre biroul ei.)* Am făcut-o ? Am făcut-o !
- ȘEFULICĂ : Diabolico-formidabil. Tiii, gata să uit. *(Iese grăbit ; în prag.)* Stai, stai. Vino înapoi.
- PĂPUȘICA *(se oprește)* : Nu mai vin ! *(Dă să plece.)*
- ȘEFULICĂ *(disperat)* : Stai. Numai o clipă.
- PĂPUȘICA *(oprindu-se din nou)* : Ce-i ?
- ȘEFULICĂ : Cu anonimele.
- PĂPUȘICA : Ce-i cu ele ?
- ȘEFULICĂ : Recunoaște că le-ai scris dumneata.
- PĂPUȘICA : De ce eu ? Asta chiar nu mai înțeleg.
- ȘEFULICĂ : Recunoaște. Dă-mi un ajutor în muncă. *(Pe sală.)* Amabilo-colegial.
- PĂPUȘICA : Nu ! Asta nu recunosc.
- ȘEFULICĂ : Stai. Te implor. Șeful pretinde să-i găsesc autorul. Pretinde autor.
- PĂPUȘICA *(din mers)* : Pretinde șeful ? Dacă pretinde, recunosc. Le-am scris eu.
- ȘEFULICĂ : Recunoști ?!! Recunoști tot-al ?!!
- PĂPUȘICA : Da. Tot ce vreți.
- ȘEFULICĂ : Îți mulțumesc, știam eu că ești o fată bună. Cînd vine șeful, să mă anunți.
- PĂPUȘICA : Bine, bine. *(Intră în biroul ei.)*
- ȘEFULICĂ *(reintrînd în biroul său)* : Luciferico-satanic ! Am găsit autor. Nu mai dau regina, nu mai dau nimic. Le-ar fi convenit să mă sacrific. Depindeam cu totul de nebun și damă. Riscul e prea mare, cu așa o poamă... *(Scofînd tabla de șah).* Repede o partidă, fulgero-rapidă.
- PĂPUȘICA *(în biroul ei)* : ...A și venit...Intru să-i duc corespondența... Și-o să vedeți... O să vă placă. *(Intră la directorul general.)* Bună dimineața. Corespondența.
- SCĂPĂRICI : Bună dimineața. Pe unde umbli ?
- PĂPUȘICA : La direcția I-a. Să vedeți...
- SCĂPĂRICI : Bine, bine.
- PĂPUȘICA : Trebuie să vă vorbesc.
- SCĂPĂRICI : N-am timp. Mai tîrziu.
- PĂPUȘICA : Vă rog. Șeful de la I-a vrea...
- SCĂPĂRICI : Bine că vrea. Să vină imediat.
- PĂPUȘICA : Nu el. Eu vreau. Neapărat.
- SCĂPĂRICI : O să te chem.
- PĂPUȘICA : Dar...
- SCĂPĂRICI : Nici un dar. Cheamă-l imediat.
- PĂPUȘICA *(trece în biroul ei)* : Iar m-a intimidat. Dar tot îi spun. N-am putut lua startul. Asta a fost. Nu-i nimic. E chiar mai bine. Să-i spuie mai întîi șeful de la I-a. *(Formează un număr la telefon.)* Alo, puteți veni. Vă așteaptă.

ŞEFULICĂ (*la telefon*): Alo... Am decolat. (*Strînge tabla de şah.*) Am găsit autor. Totu-i rezolvat. Atac fără damă. Îl fac sigur mat. (*Se îndreaptă spre direcția generală, jredonind.*) Toreador, pam, pam, pam, pam, pam, pam, Am și autor, pam, pam, pam, pam. (*Intră în biroul șefei de cabinet.*) Să n-o întorci cumva, că-i jale.

PĂPUȘICA: Mi-am și făcut bagajul.

ŞEFULICĂ: Eu te susțin. Transferul îl ai asigurat. Dacă revii, ești mat.

PĂPUȘICA: O vorbă are omul.

ŞEFULICĂ: O vorbă și un cuvînt. (*Intră la directorul general.*) Să trăiți și am onoarea să vă salut.

SCĂPĂRICI: Bună dimineața.

ŞEFULICĂ: Senzaționalo-fudroaiant. Am lămurit totul.

SCĂPĂRICI: Ce-ai lămurit?

ŞEFULICĂ: Cu anonimele. Completo-definitiv. Am descoperit și autorul.

SCĂPĂRICI: E într-adevăr ceva. A mers foarte repede.

ŞEFULICĂ: V-am asigurat: cosmico-viteză. Așa-s eu.

SCĂPĂRICI: Chiar sînt curios.

ŞEFULICĂ: Cînd vă spun, rămîneți prafo-lat.

SCĂPĂRICI: Atunci să mă așez. (*Se așază.*)

ŞEFULICĂ: Bine faceți... Șefa dumneavoastră de cabinet!

SCĂPĂRICI: Ce-i cu ea?!

ŞEFULICĂ: Șefa dumneavoastră de cabinet. Ea e autoarea anonimelor.

SCĂPĂRICI: Fii serios. Stai și dumneata jos, c-ai început să le încurci.

ŞEFULICĂ: Eu?! Îmi pare rău. Nu mă mir însă că spuneți așa, fiindcă într-adevăr e rarissimo-senzațional. Ea e autoarea anonimelor. Unic caz pe care l-am întîlnit în cariera mea psihologico-administrativă. Chiar în literatura științifică, psiho-medicală, cazurile astea sînt destul de rare.

SCĂPĂRICI: Ia-mă încet...

ŞEFULICĂ: Eram sigur că o să vă... (*Semn la cap.*) Scuzați-mă...

SCĂPĂRICI: Deci, susții că a scris anonimele?! Anonime prin care se defăimează... Anonime împotriva propriei ei persoane... E aberant!

ŞEFULICĂ: Pentru dumneavoastră, ca profan. Literatura însă, cum v-am spus...

SCĂPĂRICI: Lasă-mă cu literatura. De ce le-ar fi scris? Ce-i neună?!

ŞEFULICĂ: Delir de autoacuzare. Dacă vreți, e și asta un fel de nebunie. Evident, mai ușoară. (*Pe sală.*) Facilo-absconsă.

SCĂPĂRICI: E perfect normală.

ŞEFULICĂ: Pare. Dar nu-i. (*Pe sală.*)

Cîte nu par așa: aparento-normal, realo-anormal, și invers. Nu vedeți?!

SCĂPĂRICI: Imposibil de crezut. Cine ți-a spus trăsnaia asta?

ŞEFULICĂ: A recunoscut ea. A recunoscut.

SCĂPĂRICI: Nemaipomenit.

ŞEFULICĂ: Totalo-complet.

SCĂPĂRICI: Te pomenești c-ai forțat-o.

ŞEFULICĂ (*jignit*): Vă rog. Eu nu sînt inchizitor. Eu sînt psihologo-specialist. Nu presez. Nu captez. Eu interoghez. Corecto-elegant. Ca la Curtea de Casație. De altfel, confirmă și arhivarul.

SCĂPĂRICI: Confirmă și arhivarul?!!

ŞEFULICĂ: Da. Unele aspecte esențialo-secundare.

SCĂPĂRICI: Confirmă arhivarul?! Într-adevăr, n-aș fi putut crede. Și de cînd durează asta?

ŞEFULICĂ: Cred că încă din copilărie.

SCĂPĂRICI: Cu arhivarul?! Imposibil.

ŞEFULICĂ: Evident. N-a început cu el. Probabil că mai întîi cu colegii, în familie. De obicei, delirele de autoacuzare încep foarte timpuriu.

SCĂPĂRICI: Lasă delirul. Eu te-am întrebant de cînd durează legătura cu arhivarul.

ŞEFULICĂ: Cu arhivarul? Nu m-ați înțeles. Cu arhivarul n-are nici o legătură. Fantezii morbido-maladive.

SCĂPĂRICI: Păi nu mi-ai spus că arhivarul confirmă?

ŞEFULICĂ: Pardon. (*Pe sală.*) Eu am fost claro-precis. (*Directorului general.*) V-am spus: confirmă unele. Confirmă porecele. Subminarea. Agitația infamomurdară. Chiar în fața mea v-a insultat crunto-acerb.

SCĂPĂRICI: Fleacuri. Dumneata...

ŞEFULICĂ: Nu minimalizați... E periculozo-imprudent. Delirul de autoacuzare e asociat întotdeauna de halucinații perverse-violente. V-am spus de complex. Despre delir, Freud arată...

SCĂPĂRICI: Scutește-mă cu Freud. Am fost curios cît poți delira și pînă unde.

ŞEFULICĂ: Sînt surprins. Îndurerato-surprins. Aveți toate posibilitățile să controlați.

SCĂPĂRICI (*sună*): Asta și intenționez.

ŞEFULICĂ: Mă retrag.

SCĂPĂRICI: Rămii. Rămii aici.

PĂPUȘICA (*intrînd*): Vă rog?...

SCĂPĂRICI: Ai vrut să-mi vorbești. Ia te rog loc.

PĂPUȘICA (*rămînînd în picioare*): Mulțumesc.

SCĂPĂRICI : Ia loc, când îți spun.
PĂPUȘICA (*așezîndu-se*) : Da.
SCĂPĂRICI : Poftim. Te-ascult.
PĂPUȘICA : Da, da...
SCĂPĂRICI (*arătîndu-l pe director*) : Te deranjează prezența ?
PĂPUȘICA : Nu, dar...
ȘEFULICĂ (*gest de retragere*) : Vă rog...
SCĂPĂRICI : Nu, nu, nu. Aici te vreau.
(*Șefei de cabinet.*) Dă-i drumul.
PĂPUȘICA : Era o chestiune personală.
SCĂPĂRICI : În legătură cu anonimele ?
PĂPUȘICA : Da... Oarecum și cu ele.
SCĂPĂRICI : Foarte bine. Vorbește. Fără nici o reținere. Te asigur că n-ai motive. (*Arătîndu-l pe șeful direcției.*) L-am oprit aici să-mi explice ce-i cu freudismul. (*Pe sală.*) Practico-concret.
ȘEFULICĂ : La dispoziție.
SCĂPĂRICI (*șefei de cabinet*) : Ei, să te aud. Ce-i cu anonimele ?
PĂPUȘICA : Nimic.
SCĂPĂRICI : Iar nimic ? ! Alt cuvînt nu mai știi ? Ți-am spus : n-ai nici un motiv să te intimidezi. Poți avea toată încrederea în mine.
PĂPUȘICA : Sigur.
SCĂPĂRICI : Așa, liniștit, n-are de ce să-ți fie teamă. De nimeni și de nimic. Îmi spui tot adevărul... Ce s-a întîmplat ?
PĂPUȘICA : Nimic.
SCĂPĂRICI (*stăpînîndu-și enervarea*) : Bine, fie și nimic... Cine a scris anonimele ?... Aștept... Am răbdare.
ȘEFULICĂ : Doar ai recunoscut.
SCĂPĂRICI (*șefului direcției*) : Fără nici un fel de intervenție. (*Șefei de cabinet.*) Ei, de ce-ai recunoscut ?... Cum ai recunoscut... Ai vreo bănuială... Tot... Fără nici o teamă... Fără nici o rezervă.
PĂPUȘICA : ... Eu am scris anonimele.
SCĂPĂRICI (*explodînd*) : Minți ! Minți cu nerușinare ! Cu mine nu-ți merge.
PĂPUȘICA : Nu.
SCĂPĂRICI : Te avertizez. Cu mine să nu minți. Și nici să faci pe nebuna.
PĂPUȘICA (*sărînd cu un chiot*) : Asta-i ! Nebuna. (*Crispîndu-și mîinile și fața.*) Au, au, au... Mușc... mușc... mușc... Au, au, au.
ȘEFULICĂ : V-am spus. (*Punînd mîna pe o cană de apă.*) Apă.
PĂPUȘICA : Nu, nu. (*Mai slab.*) Au, au, au.
SCĂPĂRICI (*imobilizînd-o pe șefa de cabinet, spre a-i stăpîni convulsiile*) : Toarnă în pahar... N-o stropim... Mai și răcește pe deasupra. (*O înghesuie într-un fotoliu.*) Paharul, te rog.
ȘEFULICĂ (*dîndu-i paharul*) : Pofțiți.

SCĂPĂRICI (*dîndu-i șefei de cabinet paharul la gură*) : ... Bea... Își revine.
ȘEFULICĂ : Și nu m-ați crezut.
SCĂPĂRICI : Cine și-ar fi putut închipui așa ceva ?
ȘEFULICĂ : Eu v-am atras atenția încă de la început. (*Pe sală.*) La indicele biofizico-sanitar.
PĂPUȘICA (*slab*) : O, o, o. Ce e cu mine... Unde sint... O, o, o...
SCĂPĂRICI : Stai liniștită... (*Dîndu-i să bea.*) Încă un pic de apă... Așa...
PĂPUȘICA : Mulțumesc... Ce s-a întîmplat ?
SCĂPĂRICI : Nimic.
PĂPUȘICA : Nimic ?
SCĂPĂRICI : Un mic leșin. Atîta tot.
ȘEFULICĂ : Clasic. Clasic-caracteristic. (*Pe sală, în timp ce directorul general îi dă îngrijiri șefei de cabinet.*) Ce-o fi ? Istericalo-coincidentă sau perfidosimulațiune ? Această-i întrebarea !
SCĂPĂRICI (*șefei de cabinet*) : Mai bine ?
PĂPUȘICA : Vă rog să mă iertați. Vai, ce-a fost cu mine ?...
SCĂPĂRICI (*foarte prevenitor*) : Nu te agita. Te duci acasă, te liniștești și gata.
PĂPUȘICA : De ce ?... Am avut doar o clipă de ameteală.
ȘEFULICĂ : Imediat acasă. Cu mașina.
SCĂPĂRICI : Cu mașina. Desigur...
PĂPUȘICA : Mi-a trecut. (*Simulînd că vrea să se ridice și nu poate.*) Doar picioarele... îmi sint ca de plumb.
SCĂPĂRICI : Nici un efort. Stai pînă-ți revii complet. Ți s-a mai întîmplat... să ametești ?
PĂPUȘICA : Cîteodată. Destul de rar.
SCĂPĂRICI : Și părinții ? Ai părinți ?
PĂPUȘICA : Da.
SCĂPĂRICI : Sănătoși ?
PĂPUȘICA : Da.
SCĂPĂRICI : Asta-i foarte bine.. Bunicii ?
PĂPUȘICA : Bunica trăiește. Bunicul a murit.
SCĂPĂRICI : Îmi pare foarte rău.
ȘEFULICĂ (*pe sală*) : Foarte just. Eredoascendență.
SCĂPĂRICI : A fost suferind ?
PĂPUȘICA : Cine ?
SCĂPĂRICI : Bunicul.
PĂPUȘICA : Da. Era surd. L-a călcat o mașină cînd s-a interzis claxonarea.
SCĂPĂRICI : Și frații ?
ȘEFULICĂ (*pe sală*) : Just și asta. Colateral-sondaj.
PĂPUȘICA : Mulțumesc. Bine și ei.
SCĂPĂRICI : ...Mulți ?
PĂPUȘICA : Doi : o soră și un frate.
SCĂPĂRICI : Cu ce se ocupă ?
PĂPUȘICA : Sora e medic.

ŞEFULICĂ : Psihiatru sau neurolog ? (Pe

sală.) Pot paria. Ciştig fixo-precis.

PĂPUŞICA : Nu. Stomatolog.

ŞEFULICĂ (pe sală) : Mă mir.

SCĂPĂRICI : Şi fratele ?

PĂPUŞICA : Scriitor.

ŞEFULICĂ : Dramaturg, desigur.

PĂPUŞICA : Nu. Poet.

ŞEFULICĂ (pe sală) : Lirico-imaginativ.

SCĂPĂRICI : ...Deci, poet... Foarte interesant... Şi ce face ?

PĂPUŞICA : ...Bine. Scrie. Acum e în concediu la o casă de creaţie.

ŞEFULICĂ : De reţinut. (Pe sală.) Subliniato-notat.

SCĂPĂRICI : Normal... Dacă e scriitor, unde să fie ?

PĂPUŞICA : ...Mi-am revenit complet. (Se ridică.) Dacă nu mai aveţi nevoie de mine...

SCĂPĂRICI : Foarte bine, ia maşina şi să te ducă acasă.

PĂPUŞICA (vehement) : Nu. Nu mă duc acasă.

SCĂPĂRICI : Nu te enerva. Calm şi linişte. De asta ai nevoie.

PĂPUŞICA (hotărât) : Rămîn aici. N-am terminat. Nu plec !

SCĂPĂRICI : Cum vrei. Numai calm...

PĂPUŞICA : Mulţumesc. (Iese.)

ŞEFULICĂ : Cred că v-aţi convins. Aştept dispoziţiile dumneavoastră.

SCĂPĂRICI : Aşteaptă. E un caz complicat.

ŞEFULICĂ : Pentru mine, ca psiholog, e clarissimo-tipic.

SCĂPĂRICI (stringe obiecte de pe birou, priveşte lung un cuţit de tăiat hîrtie, apoi le pune în birou) : Nu m-am fixat. Nu sînt încă lămurit... Mă duc la a III-a. Comunică-i dumneata. (Iese.)

ŞEFULICĂ : Să trăiţi. (Trece în biroul şefei de cabinet.) Ia spune-mi, Păpuşico, faci figuri sau chiar...

PĂPUŞICA (gesturile de a speria) : Bu, bu, bu... Muşc, muşc, muşc, fiiş, fiiş, fiiş.

ŞEFULICĂ (iese precipitat) : E nebună. Se face sau nu se face, dar tot nebună e. Periculoasă. Certamento-alienată... Auto-lichidată... De asta am scăpat. Mat. (Dispare.)

PĂPUŞICA : V-a plăcut ! Sînt sigură. Ştiu să fac pe nebuna. Să vedeţi ce-l mai aşteaptă. N-are curajul să rămînă cu mine între patru ochi. Vrea să mă expedieze acasă. Chiar să fi vrut şi nu puteam pleca, doar nu s-a isprăvit cu piesa... Mizerabilul ! Mă dă pe mine afară, ca s-o aducă pe aia aici... Foarte bine ! Dar o să mă ţină minte. Pe mine

mă terorizează, iar pe ea... Aţi văzut. Un lucru însă nu înţeleg... E clar. N-are nici o încredere în şeful de la I-a. Eram aproape sigură c-o să-i taie oficial prima de inteligenţă. Şi totuşi, nu. În privinţa asta, nu-s lămurită... (E scoasă din spotul de lumină.)

MĂMAICA (la rampă) : Le lămuresc eu pe toate. De asta am venit. Mă recomand : soţia arhivarului-sef. Iepuraşul, aşa-i spun eu mototolului, a fost contra. Să nu vin, că nu-i bine. Să nu fac pe... Să mă tai, că nu ţin minte cum spunea. Dar tot vă spun... Mi-am scris-o în carneţel, că mi-a plăcut. (Începe să caute în geantă.) M-am gândit că poate o torn şi eu la vreo şedinţă, la noi la cartier, că se potriveşte... (Cotrobăind prin geantă.) Aşa-s eu, umblu cu calabalic mult la mine... Da-l gălesc... Mi-am luat carneţel, că eu am activitate mare la cartier... Şi-s multe. Ştiţi dv.... Unde eşti, măi, carneţelule ?... Uite-l ! (Răsfoieşte carnetul.) Aici. Asta-i de la Iepuraş... Să nu fac pe... „deu sex machina”... De ce o fi cu sex, nu ştiu ? ! Dar de explicat mi-a explicat Iepuraşul. Tare-i citit, mititelul. Moale el, dar citit. Toate le ştie... Să nu fac pe de, adică să nu pici ca sfîntul Iermolaie din senin şi să le desfăci pe toate. Iepuraşul, nu şi nu. Că dacă faci pe de, dacă pici din albastrul cerului, nu-i bine. Că asta şi la teatru se lasă cu critică, dar încă să faci pe de la ditamai direcţia. O fi, nu zic nu. Că şi la noi la cartier pică unii şi fac pe de, parc-ar fi aduşi cu racheta din Marte. Şi aşa le ştiu pe toate şi le dezleagă din degetul cel mic, de rămii tuţ, nu alta... Cu mine însă-i altă socoteală. Dacă nu fac eu aici pe de, n-are cine lămuri toată incurcătura. Iepuraşul : nu veni Mămăico, nu veni că le descure eu. Dar pot avea încredere ? Mi-a mai promis, şi aţi văzut, nu-i în stare. Şi-a luat angajamentul, a jurat şi pe Iermolaie. Aşa-i el, tontolog. Dacă nu i-am schimbat eu firea în atîţia ani, cine să i-o mai schimbe ? ! Deu ? ! Aşa că n-am avut ce face şi am venit. Le lămuresc eu toate. Cui nu-i place, liber. Să critice. Dar eu tot trebuie să fac pe de. (Face ciţiva paşi.) Mă duc mai întîi pe la Iepuraş... Pe aici trebuie să fie... Aici. (Întră falcic în arhivă.) Am venit, Iepuraş.

IEPURAŞ : De ce ai venit, Mămăică ?

MĂMAICA : Vezi-ţi de hîrtoagele tale. (Întinzînd umbrela către funcţionară.) Asta-i bestiola ?

ARHIPĂPUŞA : Şefule, ce are asta cu mine ?

IEPURAŞ : Nimic. E Mămăica, nevas-tă-mea. Mămăico !...

MĂMĂICA (*impungînd-o pe funcţionară uşor, cu umbrela*) : Te ții de anonime ?

ARHIPĂPUŞA : Șefule, mă-mpunge.

MĂMĂICA : Nu-ți fac nimic, înțărță-mato. Am vrut să te cunosc.

IEPURAŞ (*implorator*) : Mămăicoo... !

MĂMĂICA : Nu piui, mototolule.

ARHIPĂPUŞA : E îngrozitor.

MĂMĂICA : Cîț, cîț... Acuși te scar-măn.

ARHIPĂPUŞA (*speriată*) : Șefule, șefule.

IEPURAŞ : Nu te speria. Mămăica nu se atinge nici de o muscă.

MĂMĂICA : Miță dichisită...

IEPURAŞ : Nu se face, Mămăico.

MĂMĂICA : O aperi ?! N-o apăra, că-mi sar din caracter și trec la concret.

IEPURAŞ : Instituția, Mămăico...

MĂMĂICA : Te-a apucat deodată grija de instituție. (*Funcționarei.*) Ai mare no-roc. Eu am venit în interes oficial. (*Pe sală.*) Am opinie publică. Pe Iepuraș, îl știu eu cîți bani face. (*Funcționarei, în-virtind umbrela.*) Dacă veneam parti-culară, erai gata tricotată, anonimo. (*Din prag, lui Iepuraș.*) Să stai cuminte și să nu te miști. Să nu-mi scoți nici un cu-vîntel... Cuminte, Iepuraș. Le descurcă Mămăica. (*Iese și se îndreaptă spre di-recția generală.*)

ARHIPĂPUŞA : Ce-a fost asta, șefule ?

IEPURAŞ : Mămăica, n-ai văzut ?

ARHIPĂPUŞA : I-ai spus de anonime...

IEPURAŞ : Cum să nu-i spun ?! Se poate ?! Mămăichii să nu-i spun ?

ARHIPĂPUŞA : Și-ai trimis-o să spuie la direcția generală.

IEPURAŞ : Eu ?!

ARHIPĂPUŞA : Nu știu de ce te mai întreb. (*Deschide dulapul, începe să-și strîngă rochiile.*)

IEPURAŞ : Eu s-o trimit ?! Nici vorbă. Dumneata n-ai văzut ce opinie publică are ?!

ARHIPĂPUŞA (*renunță la strînsul ro-chiilor*) : E clar. (*Iese, dispăre.*)

IEPURAŞ : Știu eu unde s-a dus. Să-l anunțe pe Șefulicul ei. Degeaba. Dacă a venit Mămăica, li s-a înfundat la amîndoi... Ce, te joci cu Mămăica ?! (*E scos din spotul luminii.*)

MĂMĂICA (*mergînd spre direcția ge-nerală*) : Ușor să rătăcești. Parcă-i la cartierele noi. Toate la fel. Cum nu bagi de seamă, ai și încurcat-o. Zici că ești la gară, și cînd colo ești la celălalt capăt. Ce să-i faci, dacă seamănă ?! Da-mi place. Grozavă instituție. Palat. Treabă de-ar face ei pe cît palat au... Mi se pare c-am nimerit-o. (*Intră în biroul șefei de cabinet.*) Bună ziua.

PĂPUȘICA : Bună ziua.

MĂMĂICA : S-ar spune că aici e biroul șefului cel mare.

PĂPUȘICA (*solemnă*) : Aici. Cabinetul di-rectorului general.

MĂMĂICA : Fie și cabinet, din partea mea. Eu cu dumnealui am nevoie.

PĂPUȘICA : Lipsește.

MĂMĂICA (*se așază*) : Să-i fie de bine, că eu am timp să aștept. De-abia mă mai odihnesc și mă uit la dumneata. (*Pe sală.*) Nu-i cine știe ce.

PĂPUȘICA : Nu sînteți anunțată și n-are zi de audiență.

MĂMĂICA : N-am eu nevoie de au-diență. Îi spun două vorbe și un cu-vînt. (*Pe sală.*) Lămuresc eu toate în doi timp și trei mișcări.

PĂPUȘICA : În ce problemă, vă rog ?

MĂMĂICA : Mare. Problemă mare.

PĂPUȘICA : E necesar să-mi spuneți.

MĂMĂICA : De ce să-ți spun ?

PĂPUȘICA (*importantă*) : Eu sînt șefa de cabinet.

MĂMĂICA : Crezi că nu te-am dibăcit ?! Dar de ce să-ți spun ?! Eu cu șeful am de vorbit.

PĂPUȘICA : Trebuie să știu în ce scop.

MĂMĂICA : O fi trebuit, dar nu spun. (*Pe sală.*) Eu sînt oficială.

PĂPUȘICA : Dar cine sînteți dumneavoastră ?

MĂMĂICA : Asta-ți spun, că se poate : soția șefului de la arhiva tehnică.

PĂPUȘICA : Îmi pare foarte bine. (*Cu ton de scuză.*) Dacă știam de la în-ceput...

MĂMĂICA (*pe sală*) : Așa-i cam peste tot. Pe ochi și pe sprincene. (*Șefei de cabinet.*) Cînd să-ți spun ? M-ai luat la scurt cu întrebările.

PĂPUȘICA : Iertați-mă, așa e obiceiul... Eu și soțul dumneavoastră, nenea arhi-varul...

MĂMĂICA : Cunoaștem.

PĂPUȘICA (*taionînd*) : ...Face o cafea foarte bună...

MĂMĂICA : Atîta știe și el.

PĂPUȘICA (*continuînd taionarea*) : Dar eu nu mai beau... V-a spus, probabil.

MĂMĂICA : Nu-mi spune nimic. Tace ca mormolocul.

PĂPUȘICA : ...Aveți mult cu șeful ?

MĂMĂICA : Două vorbe și o ștampilă.

PĂPUȘICA : Aprobare ?

MĂMĂICA : Văd eu că mă tragi de limbă. Hai să-ți spun, de să nu mă crezi. Dar să taci. Am venit să-l propun la decorare.

PĂPUȘICA : Dumneavoastră să-l propu-neți la decorare ?! (*Soneria telefonu-lui.*) Scuzați, e șeful. (*Ridică recepto-*

rul.) Alo, da... (Formează un număr de telefon.) Alo, aveți legătura. (Închide telefonul.) A venit.
 MĂMĂICA (se ridică): Intru.
 PĂPUȘICA: Să sfîrșească convorbirea... Deci, pentru asta?
 MĂMĂICA: Da. Da. Îl propun la decorație. Ca nevastă. Cine poate ști mai bine decît mine ce merită?
 PĂPUȘICA: Nu cred că faceți bine.
 MĂMĂICA: Știu eu ce fac. Mai vorbește?
 PĂPUȘICA: A terminat.
 MĂMĂICA: Atunci să intru.
 PĂPUȘICA: Mai întîi să vă anunț.
 MĂMĂICA: Dă-i drumul.
 PĂPUȘICA: Cînd mă sună. Intru și-l informez.
 MĂMĂICA: Și dacă nu sună?
 PĂPUȘICA: Așteptați.
 MĂMĂICA: Cît?
 PĂPUȘICA: Pînă sună.
 MĂMĂICA: S-o crezi dumneata. Eu am intrat.
 PĂPUȘICA: Exclus. Pînă nu-l anunț și pînă nu-i de acord să vă primească...
 MĂMĂICA: Pe mine să nu mă primească?!
 PĂPUȘICA: E foarte ocupat, și e dreptul lui să hotărască dacă e cazul sau nu.
 MĂMĂICA: Dar ce, e Dalai-Lama? (Se îndreaptă spre intrarea de la cabinetul directorului general.)
 PĂPUȘICA (se interpune): Așa nu veți intra.
 MĂMĂICA (manevrînd umbrela): Ia dă-te la o parte.
 PĂPUȘICA (ia un scaun, răstoarnă un altul, gălăgie): S-o crezi!
 MĂMĂICA (agresivă, cu ton ridicat): Pe mine să mă oprești?! Eu am opinie publică. Nici tancul nu mă oprește. Sfrijituro!
 SCĂPĂRICI (intră alarmat): Ce se întîmplă aici? (Soției arhivarului.) Scuzati, vă rog. E în criză.
 PĂPUȘICA: Nici o criză. Vrea să intre neanunțată.
 MĂMĂICA (directorului general): Dumneata cine ești?
 SCĂPĂRICI: Eu?
 PĂPUȘICA: E șeful.
 MĂMĂICA (pe sală): Credeam că-i feciorul său. (Directorului general.) Nu vrea tigrileta asta să mă lase să intru la dumneata.
 SCĂPĂRICI: Vă rog să scuzați. O să vă explic. Poftiți, vă rog. (Șefei de cabinet.) Liniște și calm. Fii calmă și liniștită.
 MĂMĂICA (luîndu-l de mîna pe directorul general, autoritar): Hai!
 SCĂPĂRICI (trecînd în cabinetul său cu soția arhivarului, dă din umeri): Hai?! Hai! (Sînt scoși din spotul luminii.)
 PĂPUȘICA (refăcînd ordinea biroului): Eu lupt pînă la capăt. Cît mai sînt aici, îmi fac datoria... Nu mă mir că nenea arhivarul e așa de... cum spunea ea. L-a inhibat... La început m-am gîndit că vine pentru anonime... O fi aflat ceva de la nenea arhivarul. Nici nu știam ce să zic; e bine, nu e bine? Ce-o fi avînd în cap?! O cam virisem pe mîncă... Le știu eu pe femeile măritate: toate-și închipuie că mormolocii lor sînt peștișori de aur rîvnîți de noi, pescărițele celibatare... Cu decorația, a fost culmea... Și s-o las să intre neanunțată... M-a făcut sfrijitură și tigrileta... Norocul ei c-a venit șeful. Îi arătam eu!
 ȘEFULICĂ (intră precipitat): E aici?
 PĂPUȘICA: Da.
 ȘEFULICĂ: Singur?
 PĂPUȘICA: Cu cineva din afară.
 ȘEFULICĂ: Soția arhivarului. Certo-sigur.
 PĂPUȘICA: Da.
 ȘEFULICĂ: Dau remiză. (Intră pe neașteptate în cabinetul directorului general.)
 PĂPUȘICA (disperată): Ce să-i fac? A intrat buzna. O să fac de-adevăratelela o criză.
 SCĂPĂRICI (șefului direcției): Ce-i?
 ȘEFULICĂ: Am remizat. (Agitînd o legătură de chei.) Cheile.
 SCĂPĂRICI: Vorbește ca oamenii. După ce intri așa... Nu vezi că-s ocupat?
 ȘEFULICĂ: Brusco-presat.
 SCĂPĂRICI: Ce vrei?
 ȘEFULICĂ (agutînd o hirtie): Transfer.
 MĂMĂICA: Asta-i Șefulică. L-am dibăcit și pe ăsta.
 SCĂPĂRICI (Mămăichii): El! (Șefului direcției.) Ce-i cu hirtia aia?
 ȘEFULICĂ: Sînt informat. Sînt calomniat și dizgrațiat. Remizo-transfer, e tot ce cer.
 SCĂPĂRICI: Ești demascată. (Spre soția arhivarului.) Iar datorită dumneavoastră, în mod complet.
 MĂMĂICA (modestă și încîntată): Nu-mi mulțumi, că nu face. (Pe sală.) Dacă te-mpinge opinia publică, n-ai ce face.
 SCĂPĂRICI: Ești demascată și dumneata, și funcționara, amica dumitale. Iar denunțul calomnios se sancționează. Ca juristo-psiholog ce ești, probabil că știi.
 ȘEFULICĂ: Eu am aflat cînd m-ați chemat. Stricto-exact.
 MĂMĂICA: De făcut, ce-i drept, așa mi-a spus și Iepurașul meu, le-a făcut

aia, de capul ei. Asta numai a încercat să cocoloșească. Așa cum v-am spus.

ȘEFULICĂ (*soției arhivarului*): Îndatorat. (*Directorului general*.) S-a confirmat. Nevinovat. Penalo-curat.

SCĂPĂRICI: Unde vrei să te transfer? La sportivii deficienți?

ȘEFULICĂ: Nu. S-au restructurat. Și-au eliminat șahul din școală. Mare greșală.

SCĂPĂRICI: Atunci unde?

ȘEFULICĂ: La i-pe-ce-de-șe-de-be-ce.

SCĂPĂRICI: Ce-o mai fi și asta?

ȘEFULICĂ: Întreprinderea pentru creșterea și dezvoltarea șeptelului de batracieni comestibili.

SCĂPĂRICI (*soției arhivarului, explicativ*): Broaște.

ȘEFULICĂ: Da. Vulgaro-vorbiți, broaște. Nu-i înființată. Dar proiectată. În dezvoltare. Cerere mare, peste hotare. Se cer uscate și conservate.

MĂMĂICA (*scurpind*): Ptui.

ȘEFULICĂ: Și cu tomate sînt apreciate.

MĂMĂICA: Multe spurcăciuni mai auzi pe lumea asta...

SCĂPĂRICI: Ca psiholog?

ȘEFULICĂ: La început, economist. În perspectivă, economisto-psihologist. Am planuri mari. Giganto-mărețe, chiar îndrăznețe.

SCĂPĂRICI: Bine, bine. Dă-mi hîrtia. Aprob. (*Scrie ceva pe hîrtia predată de director și o păstrează.*) Îți facem formele.

ȘEFULICĂ (*agitînd o altă hîrtie*): Vă rog frumos, fiți generos. Înc-un transfer, atît vă cer.

SCĂPĂRICI: Pentru amica dumitale?

ȘEFULICĂ: E o copilă...

MĂMĂICA: Ce mai copilă! Broască rîioasă și veninoasă. (*Pe sală.*) M-a scos cu totul din fire.

ȘEFULICĂ: E o copilă mentalo-debilă.

SCĂPĂRICI: Asta spui dumneata.

ȘEFULICĂ: Expertizată, e achitată, ca nevropată.

SCĂPĂRICI: Exclus.

ȘEFULICĂ: Pot garanta.

MĂMĂICA: S-o crezi dumneata! Eu pun mina în foc. N-o cruță opinia deloc. (*Pe sală.*) Mi-a venit și mie deodată, vorbesc de parcă aș fi apucată.

ȘEFULICĂ: Pentru fata de aici, oricum și orice ați zice, nu poate fi propice. Ea n-are interes de publico-proces.

SCĂPĂRICI: Lasă-mi hîrtia. Vom vedea ce e de făcut.

ȘEFULICĂ (*întinzîndu-i cu o mînă hîrtia și cu cealaltă cheile*): Pofțiți... Și cheile, vă rog.

SCĂPĂRICI: De unde-s?

ȘEFULICĂ: De la birou. Complete. Operativ-predat. Nu țin hîrtii la mine, sertarele sînt goale, eu nu sînt birocrat. Vă zic saluto-mat. (*Dispare.*)

MĂMĂICA: N-am mai văzut așa o arătanie.

SCĂPĂRICI: Nici nu aveți cum. E un simbol. E o ficțiune.

MĂMĂICA: O fi, dacă zici dumneata. Bine că s-a descurcat.

SCĂPĂRICI: Mi-ați fost de mare ajutor.

MĂMĂICA: Va să zică, tot am avut un rol.

SCĂPĂRICI: Mare. Dacă veneați mai devreme, era și mai bine.

MĂMĂICA: Am vrut să-l las pe Iepuraș. Să spuie el. Să aibă și el măcar o dată un rol mai mare, dar ți-ai găsit!...

SCĂPĂRICI: Vă mulțumesc că ați venit.

MĂMĂICA: Și după ce că am venit cam pe la sfîrșit, gata, gata să-mi taie rolul fata asta de aici de la dumneata.

SCĂPĂRICI: Încearcă și ea să-mi cruțe timpul... Pretextul dumneavoastră n-a prea convins-o de utilitatea convorbirii noastre.

MĂMĂICA: Nu puteam să-i spun ce vînt mă poartă. Așa mi-a venit în cap. Eu, cînd îmi face Iepurașul cîte una, îi zic că-l decorez.

SCĂPĂRICI (*cu gest de a sfîrși convorbirea*): Se obișnuiește.

MĂMĂICA: Într-un fel, avea și fata asta dreptate să nu mă lase să intru. Cine a mai văzut așa mototol cu decorații? Ar rîde și pisicile.

SCĂPĂRICI: Dumneavoastră în orice caz ați merita.

MĂMĂICA: Decorație n-am eu încă, dar de evidențiată sînt. La cartier. Că-s drăcoasă și nu mă răbdă inima. La treabă și la opinia publică mă bag. Să te las, că văd eu că nu mai ai răbdare de mine.

SCĂPĂRICI: Încă o dată, toate mulțumirile pentru rolul jucat de dumneavoastră.

MĂMĂICA: Stai, că era să uit. Să știi că pe Iepuraș îl iau acasă. Îl bag la pensie. Ani are peste ce-i trebuie. Iese cu pensia întregă. Să stea și el acasă să mai curețe un cartof, doi, că prinde bine. Eu tot am multe pe cap la cartier.

SCĂPĂRICI: N-are limita de vîrstă!

MĂMĂICA: Mă gîndeam, medical. Că de dărimat, slavă Domnului!

SCĂPĂRICI: Dacă țineți...

MĂMĂICA: Aici, ce să mai rămîie? Arhiva lui tot se desființează. Fără arhivă se ofilește.

SCĂPĂRICI : Nu se desființează. Dimpotrivă, la arhiva tehnică intenționez să mai trec și alte lucrări.

MĂMĂICA : Și-l ții mai departe ?

SCĂPĂRICI : Desigur. E un funcționar conștiincios și cu experiență.

MĂMĂICA : Tot șef ?

SCĂPĂRICI : Șef.

MĂMĂICA : Atunci, ți-l las. Mie, de asta-mi era. N-ai să crezi... Așa mototoluț cum e, îi place să fie șef. Poți să-l faci orice, cât de mare. Nu. Dacă nu-i șef, nu-i place. El vrea șef. Cât de mic, dar să fie șef. Altfel, se topește. Nici nu-ți închipui.

SCĂPĂRICI : Ba da. Vă asigur că înțeleg. (*Trec amândoi în biroul șefei de cabinet.*)

MĂMĂICA : Și să nu mi-o iei de rău că am luat-o pe particulară.

SCĂPĂRICI : Eu o consider publică. Publică și asta.

MĂMĂICA : Să știi că este. (*Gata de plecare, se oprește în fața șefei de cabinet.*) Când te uiți bine la ea, e frumusică... Dar să știi, fetiço, că nu ești de genul lui Iepuraș al meu. Te-ai lăudat de pomană. Rămîneți cu bine. (*Iese.*) Am descurcat-o ?! Am descurcat-o !

SCĂPĂRICI (*privind-o insistent pe șefa de cabinet*) : Ai încurcat-o, iubită de Iepuraș.

PĂPUȘICA : Cu mine vorbiți ?

SCĂPĂRICI : Cu dumneata. Și nu mai fă figura asta naivo-cretină. (*Pe sală.*) De data asta se potrivește. Va trebui totuși să mă controlez. (*Șefei de cabinet.*) Stai jos.

PĂPUȘICA (*rămînînd în picioare*) : Stau dacă vreți, dar...

SCĂPĂRICI : Stai jos, cînd îți spun. (*În timp ce șefa de cabinet se așază; pe sală.*) Să vezi ce interogatoriu. (*Se așază pe birou, în fața șefei de cabinet.*) Dacă mai ai de gînd să leșini, te avertizez : cana de apă e plină ochi.

PĂPUȘICA : Nu leșin.

SCĂPĂRICI : Dumneata crezi că-ți poți bate joc de mine ?

PĂPUȘICA : Nu.

SCĂPĂRICI : Atunci, de ce mi-ai făcut toate figurile astea... ? Ți-a pierit glasul... ?

PĂPUȘICA : Nu...

SCĂPĂRICI : ...Explică-te !!

PĂPUȘICA : Nu pot.

SCĂPĂRICI : De ce ai recunoscut enormitatea aia cu anonimele... și cu arhivarul ?

PĂPUȘICA : ...Așa.

SCĂPĂRICI : Astea-s răspunsuri ?

PĂPUȘICA : Nu.

SCĂPĂRICI : Ai avut encefalită ?

PĂPUȘICA : Nu.

SCĂPĂRICI : Ești congenital-cretină ?

PĂPUȘICA (*protestînd energic*) : Vă rog !

SCĂPĂRICI : Ai prins glas ?! Foarte bine. Encefalită zici că n-ai avut. Cretină pretinzi că nu ești... De ce refuzi orice explicație ?

PĂPUȘICA : V-am spus că nu pot.

SCĂPĂRICI : Cînd mi-ai cerut să-mi vorbești, ce-aveai să-mi spui ?

PĂPUȘICA : Nimic.

SCĂPĂRICI : Dumneata ești în stare să scoți din sărite și un... Nici nu-mi vine în cap vreo comparație.

PĂPUȘICA : Un melc.

SCĂPĂRICI : Ce ?!!

PĂPUȘICA : Melc. Melcul nu-și iese din sărite niciodată.

SCĂPĂRICI : Dumneata-ți bați joc de mine. Hotărît !

PĂPUȘICA : Nu !

SCĂPĂRICI : Atunci, de ce nu-mi răspunzi ?

PĂPUȘICA : Nu era în legătură cu scrisorile anonime.

SCĂPĂRICI : Dar cu ce era ?... Spune ceva, pentru Dumnezeu !

PĂPUȘICA : Cu gulerul dumneavoastră.

SCĂPĂRICI : Cu gulerul meu ? Asta-i culmea !... (*Amintindu-și ceva.*) Stai... Mda, mda... Ce-i cu gulerul ?

PĂPUȘICA : Era plin de ruj... După ce a plecat de la dumneavoastră funcționara de la arhivă.

SCĂPĂRICI : Într-adevăr, observasem și eu... și nu mi-am putut da seama de unde-ar putea fi. (*Din nou răstit.*) Și ce-i cu asta ?

PĂPUȘICA : Funcționara, cînd a ieșit, s-a rujat.

SCĂPĂRICI : Și ce te privește pe dumneata ?

PĂPUȘICA : Nu-i principial.

SCĂPĂRICI : Asta-i treaba șefei de cabinet ?

PĂPUȘICA : Nu. Dar nu-i principial... Și mă și privește... Cînd a plecat funcționara, mi-a spus că mă dați afară și că o luați pe ea la cabinet.

SCĂPĂRICI : Începe să se lămurească... Și atunci te-ai răzbunat, făcînd toate prostiile pe care le-ai făcut ?!

PĂPUȘICA : Eu nu mă răzbun. Eu și fără ea tot plecam. Plecam oricum. Dar pentru dumneavoastră nu era bine.

SCĂPĂRICI : Mi-ai purtat de grijă...

PĂPUȘICA : Da.

SCĂPĂRICI : Stai o clipă, să-mi aduc rigla de calculat. Mi-am uitat-o pe birou, și fără ea nu mai pricep nimic.

PĂPUȘICA : Stau.

SCĂPĂRICI : *(revine din cabinetul său, manevrînd rigla)* : Deci, erai hotărîtă să pleci ?

PĂPUȘICA : Da.

SCĂPĂRICI : Unde ?

PĂPUȘICA : Nicăieri. Să demisionez.

Sînt în ultimul an de facultate și mi-e greu să termin avînd și slujbă.

SCĂPĂRICI : Va să zică, te-ai hotărît să demisionezi cînd ai aflat că vei fi schimbată de la cabinet.

PĂPUȘICA : Nu. Dinainte. Am aprobare să trec la cursurile de zi.

SCĂPĂRICI : Și-atunci, de ce te-ai mai răzbunat ? De ce ?

PĂPUȘICA : Nu m-am răzbunat.

SCĂPĂRICI : Cum nu ?... Ce-nseamnă tot ce-ai făcut aici ? Iar nu vrei să răs-punzi... Cine a hotărît ca funcționara să vină în locul dumitale ?

PĂPUȘICA : Nu știu și nu mă interesează.

SCĂPĂRICI : Dar presupui.

PĂPUȘICA : Evident. Numai dumneavoastră puteați hotărî asta.

SCĂPĂRICI : Așa e. Și de ce am hotărît ?

PĂPUȘICA : Asta știati dumneavoastră.

SCĂPĂRICI : Dar nu strică să știi și dumneata : ca să-mi dau seama ce amestec are în scrisorile anonime. O bănuiam. Ai priceput ?

PĂPUȘICA : Parcă... Figură ?!

SCĂPĂRICI : Figură, figuură !!! Bună riglă... Eu ți-am spus. Poate te hotărâști să vorbești și dumneata. Dumneata de ce ai făcut toate figurile astea... Tot nu spui ?

PĂPUȘICA : Ba spun : ca să vă alarmez pe dumneavoastră.

SCĂPĂRICI : De ce să mă alarmezi ?

PĂPUȘICA : Ca să fiți principal. De aia !

SCĂPĂRICI : De aia ?... Cam vag.

PĂPUȘICA : ...Nu cred...

SCĂPĂRICI : ...Foarte bună riglă. Deci, demisionezi ?!

PĂPUȘICA : Da.

SCĂPĂRICI : După tot teatrul pe care l-ai făcut aici, e singura soluție... Și chiar fără asta, era necesar să pleci... Sînt scăpărat, dar sînt și principal... Ai înțeles ?

PĂPUȘICA : Cu totul vag... După ce predau serviciul, voi avea timp să mă gîndesc.

SCĂPĂRICI : Bine. Căutăm chiar mîine pe cineva.

PĂPUȘICA : Ar fi mai bun un bărbat.

SCĂPĂRICI : De aceeași părere. Bărbații nu prea leșină, nu ?

PĂPUȘICA : Da.

SCĂPĂRICI : Deci, mîine dimineată predarea... Și mîine după-amiază ce faci ?

PĂPUȘICA : Nimic. De ce ?

SCĂPĂRICI : Mîine, la ora șase după-amiază, voi fi în parcul de alături... Banca de lângă bustul lui Schopenhauer... Dacă poți, vino... Poate mai lămurim ce-a fost aici... Iau și rigla de calculat.

PĂPUȘICA : Nu știu.

SCĂPĂRICI : Eu oricum sînt acolo... *(Se uită la ceas.)* E tirziu... Vrei să te duc acasă ?

PĂPUȘICA : Sînt încă șefa dumneavoastră de cabinet.

SCĂPĂRICI : Ai dreptate... *(Iese și se reîntoarce imediat. Îi sărută mîna, după care dispăre.)*

PĂPUȘICA *(venind încet spre rampă)* : Putea să aleagă un bust mai optimist, dar de dus tot mă duc. Mă duc sigur. Și dacă iese cum vreau eu — și să știți, iese sigur —, vă trimitem la fiecare cîte o ilustrată cu vederi din partea invizibilă a lunii. Colorate... Cum vi s-a părut... ? Mie, așa și așa... Neverosimil... Total neverosimil. Dar ce poți face ?! *(Spre culise.)* Lumina pe sală, băieți ! Actorii la rampă !



Ștefan Tapalagă (Bobý II), Mircea Sepilici (Manuel B. Manuel) și Sanda Toma (Nadia)

Teatrul de Comedie

„INSULA” de Mihail Sebastian

Fotocronica

Victoria Dinu (Frosa), Maria Burbea (Stăvăroaia) și Cornel Gîrbea (Ion)

Teatrul

„Barbu Delavrancea”

„IDOLUL
ȘI ION ANAPODA”

de G. M. Zamfirescu



Calitatea sentimentului și înțelesul de astăzi al „Patimei roșii”

Este destul de curios, și în felul său semnificativ, drumul străbătut de această piesă în spectacolul românesc recent. Jucată mult și de obicei ca performanță iubită a marilor interpreți (Ion Brezeanu, Elvira Popescu, Bulfinski, Fanny Reboreanu, I. Iancovescu — sub direcția de scenă a lui C. Nottara — și, mai târziu, Bălțățeanu, Marioara Zimniceanu, Aurel Munteanu, Aura Buzescu, Tanți Cutava, Emil Botta), comedia tragică a lui Mihail Sorbul a dispărut pentru un timp din repertorii.

Reluată timid, întâi fără reușită, la televiziune, apoi, cu mai mult succes, la radio, piesa și-a recâștigat locul pe scenă prin două reprezentări care, foarte interesante, se negau între ele, fiecare cucerind însă interesul publicului pentru text: spectacolul studentesc, de la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică, din stagiunea trecută, și montarea nouă de la Teatrul Național din București. Ieșind din scurta uitare în care alunecase, *Patima roșie** urcă din nou spre unul din primele locuri ale repertoriului românesc; puține piese au putut înregistra în istoria lor o atît de originală revenire în actualitate, fiind descifrate în același timp din perspective diametral opuse și cu totul noi în raport cu vechile interpretări.

Istorie a unei crime pasionale, povești de dragoste și de moarte, situată precis într-un mediu specific burghez, *Patima roșie* așază interpretările de astăzi la întretăierea mai multor direcții de interes din cultura contemporană — între ceea ce numim refuzul melodramei și atitudinea creatorilor moderni față de sentiment, între raportul individual-social, studiat în planul existenței erotice, și preocuparea pentru generalizări care depășesc sfera vieții individuale. Toate acestea se complică și mai mult, datorită limbajului foarte dificil, foarte precis localizat în timp, în care este scrisă piesa:

Teatrul Național „I. L. Caragiale” — PATIMA ROȘIE de Mihail Sorbul. Regia: Cornel Todea. Decoruri: Lucu Andreescu. Costume: Gabriela Nazarie. Distribuția: Constantin Bărbulescu (Castris); Damian Crișmaru (Rudy); Constantin Rauțchi (Șbilit); Carmen Stănescu (Tofana); Ilina Tomoroveanu (Crina).



Carmen Stănescu (Tofana)



Const. Rauțchi (Șbîlt)

încărcat cu expresii care ni se par, astăzi, de o prețiozitate adeseori ieftină, cu formule patetic-romanticoase și flori de retorică ostentative, dialogul sună îndepărtat de stilul vorbirii noastre curente și ridică dificultăți speciale în calea regizorului și a interpreților.

Două rezolvări relativ simple au ales profesorii de la Institutul de Teatru și realizatorii emisiunii radiodifuzate. Primii nu au mai crezut în valoarea sentimentelor și elanurilor mărturisite de eroi și au căutat să demaște, sub edificiul pozelor sentimental-pasionale, afișate în text, meschinăria și ipocrizia unor foarte labile principii de etică și onoare. Văzută mai mult comic decât tragic și dobîndindu-și astfel tonalitatea gravă prin asprimea satirei de moravuri, nu prin rezonanțele triste, piesa se integrează într-o linie foarte nouă de creație, descoperindu-și înruditii nu numai cu literatura lui Mazilu, dar cu o întreagă categorie de realizări consacrate de creatorii de pretutindeni demistificării sentimentale (în genul *Divorțului italian* al lui Germi, al comediei *Amoor* de Schigal, al filmului englez *Șpilul*).

Realizatorii de la radio au prezentat piesa cu fidelitate față de tratările vechi, distribuind actori de dramă — Olga Tudorache, Forj Etterle — și de subtil lirism — Radu Beligan — în rolurile principale. Jucată cu seriozitate, nedeclamator, dar cu izbucniri dramatice puternice, *Patima roșie* ni se înfățișă, în această ipostază, ca o operă bine scrisă, cu fine gradații și varieri de accente, construită impecabil, dar oarecum decorativ teatrală, rece, îndepărtată în timp, fără legătură cu gândurile și emoțiile noastre de fiecare zi.

Montarea de la Teatrul Național a regizorului Cornel Todea a evitat amîndouă aceste alternative simple. Programatic, directorul de scenă a ocolit parodia — și bine a făcut, pentru că această modalitate constituie unul dintre cele mai ușoare drumuri în artă și pentru că „geniul” parodiei a bîntuit cu prea multă ardoare spectacolele noastre, împingînd spre superficialitate. Todea nu a acceptat însă pasiv nici formulele tradiționale, nu s-a lăsat furat de plăcerea de a filma în fața spectatorului faldurile pasiunii fatale, ca un dat de sine stătător, fără contacte cu existența cotidiană a eroi-

lor. Ceea ce ne oferă el este cronică, adeseori comică, adeseori gravă, a unei crime pasionale privity cu ochii noștri de astăzi.

Neatent urmărită, punerea în scenă poate să înșele, apărind ca o copie ușor împospătată a vechilor tratări; dar o privire exersată surprinde de la bun început calitatea hotărât actuală a spectacolului. Este vorba, în primul rând, de alegerea și îndrumarea actorilor, de modul de interpretare, în întregime situat sub semnul studiului atent psihologic-social, adică într-o optică nouă. Melodrama ca mod de reprezentare, jocul vechi, se bizuie pe șabloane, pe tipare schematice simplificatoare, cărora actorul li se dăruie cum poate și cum se pricepe — cu mai multă sau mai puțină credință, cu mai multă sau mai puțină sensibilitate. În reprezentarea de la Teatrul Național, nimic nu coincide cu vechile canoane. Dimpotrivă, șterse, curățate migălos de păienjenii generalităților și aproximațiilor, contururile caracterelor capătă sinuozități neașteptate și culorile lor strălucesc nou. Tofana nu este o întrupare a pasiunii dezlănțuite, o Fedră sau o Medee descinsă într-un salon burghez românesc din timpul primului război; ea este, înainte de toate, o cucoană foarte sănătoasă și deloc demonică, înzestrată cu un temperament ieșit din comun, cu ifose intelectuale, orgolii erotice tipice un foarte acut simț de proprietate, și dominată de porniri autoritare împinse pînă la despotism. Castriș nu capătă chipul „general-uman” al îndrăgostitului bun, generos și nefecit; el este marele latifundiar și om politic, răsfățat de viață, care dă porunci în mod mecanic și este condiționat în cele mai intime reacții de conveniențe. Crina nu apare ca un înger căzut din cer printre muritorii de rînd, ci ca o fetișcană foarte tînără, puțin băiețoasă, cam săracă sufletește, cam uscată și nu rare ori acrită de invidiile și refuzările studentei sărace, care trăiește, din întimplare, printre oameni foarte bogați. Nu ca un demon al negăției ni se prezintă acum Șilt, ci, în primul rînd, ca un bolnav, pîndit, cum se spune în piesă, de un foarte apropiat delirium-tremens, cabotin jalnic de circumă, otrăvit de nemulțumiri și trîndăvie, a cărui luciditate steapă și-a pierdut de mult noblețea. Cît despre Rudy, el este descris cu oarecare șovăieli. Regizorul și interpretul au respins soluțiile facile ale caracterizării cuceritorului de teatru, standardizat, și au desenat cu multă discreție silueta personajului, dîndu-i o anumită feminizare motică și un bun-simț elementar, dar lăsîndu-l nedeterminat în unele momente. Poate că ambiguitatea, indecizia caracterului, a fost voită, ca expresie a mediocrității sufletești a acestui bărbat „de frumusețe”, lacheu sentimental, care s-a lăsat întotdeauna condus de femei și nu a apucat să se formeze; dar chiar impersonalitatea fluidă a eroului, alunecările și neclaritățile caracterului lui — date ce ar fi putut constitui temeiul unui pasionant studiu actoricesc — sînt timid aduse în scenă.

Pornind de la asemenea definiții ale personajelor, spectacolul dezvoltă un amalgam interesant și inedit de comportări și relații umane. Socialul nu este niciodată aplicat brutal pe atitudinile și acțiunile scenice, dar el se descoperă cu limpezime, prin ecoul său în intim, în erotic. Departate de a izgoni preocupările meschine de înăvutire, pasiunile din spectacol se însoțesc, dimpotrivă, de calcule complicate de chiverniseală, banul acționînd intens în toate virsurile de fericire ale îndrăgostiților din piesă. Este sigur că nu ne aflăm în teatrul marilor pasiuni ideale, supradimensionate poetic pînă aproape de abstracție — să zicem, de pildă, din literatura bună romantică a lui Schiller sau Pușkin, sau din modelele clasice lăsate de Racine. Eroii lui Mihail Sorbul sînt și rămîn în această viziune tot timpul burghezi tipici, și tocmai pe linia aceasta, a explorării unor moravuri și reacții intime specifice pentru o anumită categorie socială, se realizează cele mai bune scene.

Este vorba, în primul rînd, de toate scenele dintre Tofana și Castriș și de marile momente al explicației lor cu Rudy — episoade extrem de caracteristice pentru o viață cvasiconjugală burgheză, cu ipocrizii voluntare și involuntare, solemnități sentimentale ridicole, grandilocvențe, ciudate între oameni atît de apropiați, și izbucniri isterice, care contrazic poza mai mult sau mai puțin înconștientă a eroilor. Subtilitatea portretelor și a studiului de relații strecoară adeseori o ușoară undă comică în joc, fără să scadă dramatismul și intensitatea teatrală a situațiilor și fără să diminueze gravitatea faptelor. Un personaj plin de sine și perfect ridicol în impecabila sa eleganță realizează Constantin Bărbulescu în rolul lui Castriș. Actorul evoluează cu finețe, reușind o caracterizare complexă și minuțioasă, în care nu se strecoară nici un moment de șarjă. Precis și sincer, adică modern, în sensul bun al cuvîntului, o descrie Carmen Stănescu pe Tofana, urmînd o gradație amplă, fără să-i idealizeze eroina (poate numai în scenele de tandrețe cu Rudy jocul ei devine oarecum convențional). Nuanțe gingașe intervin în interpretarea ei. Se poate vorbi, de pildă, despre felul în care plînge interpreta, care nu recurge la plînsul impersonal, de mult știut, al actrițelor, ci reacționează mereu altfel: după plecarea lui Rudy hohotește spasmodic, printre



Damian Crîșmaru (Rudy) și Const. Bărbulescu (Castris)



Const. Rauțchi (Șbîlt) și Carmen Stănescu (Tofana)

strigăte, cu groaza pătimasă a celei care abia acum înțelege că și-a izgonit pentru totdeauna amantul; după moartea lui, bocește simplu, cu obosală și durere adevărată. Și este bine că personajele nu sînt forțat dezumanizate, nu sînt văduvite de reacții sensibile omenești, nu sînt schematizate. Ilinca Tomoroveanu și Damian Crîșmaru dau personajelor pe care le reprezintă — Crina și Rudy — adevăr de viață, definindu-le în lumina unei povești de dragoste foarte banale. Cît despre Șbîlt, Constantin Rauțchi aduce o importantă contribuție la demitizarea acestui fals erou al demascărilor sociale, mergînd împotriva interpretărilor cunoscute și descoperindu-i o anumită măreție negativă în cabotinism și patologic. El izbutește, ca întotdeauna, să dea interpretării sale culoare și putere de fascinație, deși nu aduce, poate, în toate scenele, o spontaneitate și o sinceritate egale, lăsînd uneori senzația că și-a făcut un gest sau o intonație pentru a obține un anume efect.

Spectacolul nu este numai bine jucat. El dezvoltă, cu plasticitate dramatică și cu simț sigur al gradației, tensiunile și intensitățile din text (este plăcut să descoperi, în mai toate montările lui Todea, o vigoare originală, autentică, ce refuză falsele complexități intelectualiste și comunică spectatorului fiorul real al încordărilor). Toate acestea fac ca dialogul să se integreze organic în existența scenică a eroilor și să-și piardă cu totul aspectul vechi, desuet, ridicol, pe care îl are la lectură, și care putea foarte ușor să răstoarne toate raporturile dintre partitura teatrală și public. Scenografia lui Lucu Andreescu aliază rafinamentul cu o simplitate voită (deși uneori alunecă spre subtilități prea căutate, în acordurile de culoare — de pildă în costumul roz al Crinei —, și creează o ambianță cam prea cultă, de prea accentuat bun-gust pentru



Ilina Tomoroveanu (Crina) și Damian Crișmaru (Rudy)



Damian Crișmaru (Rudy)

datele reale ale textului). Plantația din camera Crinei reface, cu o mobilă modestă, așezarea lucrurilor din locuința Tofanei; spațiile de joc sînt marcate prin puncte de reper ce respectă o ordine clasică — intrarea principală în centrul fundalului, fereastra în mijlocul unuia din panourile laterale, a doua ușă simetric așezată în raport cu fereastra. Decorul este înconjurat de un circular care se păstrează, indiferent de schimbările de decor, desfășurînd pe toată amploarea scenei un joc prețios și violent de tonuri roșii aprinse, mătăsoase.

De ce totuși, în ciuda calităților sale numeroase și rare, ultima cortină lasă în urmă umbra unui sentiment de neîmplinire? De ce, după ce ai urmărit acțiunea cu real interes și ai fost subjugat de tensiunile din scenă, părăsești teatrul cu impresia că finalul nu ți-a dat tot ce promisese spectacolul? Pentru că regizorul pare să nu-și fi clarificat pînă la capăt, pentru sine însuși, ce a dorit de la piesă și de la spectacol. El a refuzat și parodia și melodrama, și jocul gratuit de spirit și demonstrația sentimentală găunoasă, descriînd lucid o lume reconstituită cu toată complexitatea nuanțelor și cercetată pătrunzător, critic. Dar în încheiere nu a știut foarte bine ce să spună despre această lume omului care intră astăzi în sala de spectacol. Este un foarte bun spectacol descriptiv și de analiză, dar care se termină în suspensie, se oprește într-un semn de întrebare; și totuși, ce poate să însemne pînă la urmă, pentru noi, acum, această cronică a unei crime pasionale?

Cu asta ajungem la supratemă, la țelul cel mai înalt al montării. Pentru interpretii de altădată, acesta era exaltarea romantică, sinceră a sentimentului — „patima roșie” —, care duce la distrugere și autodistrugere. Noi nu mai putem accepta cu seni-

nătate această perspectivă, pentru că pornire și simțăminte intense din piesă sînt departe de a ni se impune ca niște pasiuni înalte; prin sălbaticul lor egocentrism, ele își pierd aureola de frumusețe și elevație care li s-a acordat lesne înainte. Supratema, țelul reprezentăției studențești, viza foarte limpede parodierea exaltării romantice pe care tradiția o consfințise. Care ar putea fi însă obiectivul ultim al unei interpretări ca aceea de la Național? Cred că uritul, stupiditatea hidoasă a unor morți ca cele care încheie destinul eroilor. Sentimentul tragic nu s-ar naște aici din pieirea valorilor, pentru că valori umane deosebite nici nu există în text, ci din disproporția monstruoasă dintre calitatea meschină a trăirilor și marele lor efect distructiv. Uimirea, perplexitatea par reacțiile cele mai normale în fața împrejurărilor finale: se poate ajunge așa la moarte?! Nu, „patima roșie“ nu este deloc o descătușare de pasiuni prea înalte și prea bogate pentru a încăpea în tiparele vieții burgheze; „patima roșie“ este un delir al posesiunii. Tofana îndeamnă la crimă, ucide și se ucide pentru că nu poate avea, nu poate lua în stăpînire ființa pe care o dorește; Șbîlt vrea, la fel, să distrugă pentru că nu poate să aibă. Dacă el s-ar însura cu Crina, adică dacă ar obține ceea ce dorește, ar deveni cel mai obișnuit burghez cumsecade, uitînd că a vorbit odată despre exterminarea rasei umane. Nepotul hingherului nu este nici primul filozof existențialist din literatura română, cum am auzit spunîndu-se, nici un arhanghel al acuzării și criticii sociale — cum se scria înainte cu cîțiva ani: eleste numai un burghez care isterizează, un anarhist. Critica socială nu există atît în replică, cît în ansamblul relațiilor dintre personaje și în esența sentimentelor lor. Spectacolul și-ar fi împlinit finalitatea și ar fi izbutit să ne domine deplin prin groază, să se imprime în memoria noastră ca un eveniment artistic grav, revelator, dacă ar fi dat grandoare uritului meschin, dacă ne-ar fi convins pînă la capăt de monstruozitatea și lipsa de sens a crimei pasionale. (Finalitatea incertă a ultimei părți din spectacol nu constituie o deficiență care să anuleze valorile montării: o idee regizorală importantă și originală nu se naște foarte des.)

Poate să fie autorul de acord cu o asemenea viziune? Este foarte posibil ca el s-o respingă. Dar forța vitală a piesei nu stă în filozofia ei, ci în adevărul dens al descripției; simțul observației a acționat aici cu mai mare putere de creație decît aprecierea lucidă a personajelor. Cuvintele eroilor caută să drapeze furiile lor egoiste și abile în hlamida marelui sentiment, și este posibil ca ele să-l fi furat, să-l fi amăgit cu această iluzie chiar pe dramaturg; dar faptele piesei, acțiunile și relațiile ei condamnă, prin autenticitatea descrierii, o mentalitate, un mod de a trăi și a iubi. De altfel, această concluzie nu se întemeiază numai pe impresii de ultimă oră, pe actualizări la modă. Ibrăileanu a fost primul care a vorbit cu dispreț despre calitatea umană a eroilor și care a persiflat calitatea lor intelectuală precară, ironizîndu-i ca pe niște tipuri caragialești situate în condiții de dramă.

Înainte de a încheia, țin să subliniez că toate considerațiile acestea nu au nimic comun cu teama de sentiment, care se face auzită uneori în discuțiile noastre despre teatru și care se simte mai des în spectacole, fie acoperind pudic orice efuziune dintr-un text, cu o obositoare suprastructură intelectualistă — menită, chipurile, să „înnobileze“ sentimentul prin „dezbateră de idei“ —, fie izgonind cu cruzime emoția de pe scenă și jupuiind piesele interpretate de orice lumină afectivă. Aici este vorba de *calitatea* sentimentului. Și sentimentele Tofanei, ale lui Șbîlt, Castrîș, Rudy și ale Crinei sînt urite. Asta nu înseamnă că orice piesă care are ca temă sentimentul și pasiunea trebuie privită de sus, răstălmăcită și scuzată pentru emoțiile pe care le cuprinde.

Ana Maria Nartî



Teatrul de Stat Turda

„DINCOLO DE ZARE”

de Eugene O'Neill

Simon Salcă (Andrew), Aurel Ștefănescu (Robert)
și Elena Gheorghiu (Ruth)

Fotocronica

Teatrul Național

„Vasile Alecsandri”

din Iași

„ANTON PANN”

de Lucian Blaga

Constantin Dinulescu (în rolul
titular) și Teofil Vilcu (Pantu)



PRIN TEATRELE DIN ȚARĂ



Tg. Mureș

- ORICÎT AR PĂREA DE CIUDAT de Dorel Dorian
- UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ de Tennessee Williams
- RĂDĂCINI de Arnold Wesker
- PRIVEȘTE ÎNAPOI CU MÎNIE de John Osborne

Teatrul din Tg. Mureș și-a câștigat de-a lungul anilor o reputație serioasă de laborator de căutări și realizări scenice, pe care o temporară eclipsă de două-trei stagiuni ne semnificative în fapte artistice n-a izbutit s-o știrbească. Ecouri despre reprezentații mai vechi mai dăinuie și azi în amintirea noastră. Spectacole ca *Micii burghezi*, *Făclia*, *Profesorul Mamlock*, *Unchiul Vania*, *Mielul turbat*, *Ultima oră*, *Povești din Irkutsk* au demonstrat în repetate rânduri vitalitatea, forța de caracterizare psihologică, stilul omogen și elevat al trupei. Penumbra în care a intrat mai apoi colectivul s-a răsfrint dureros asupra actorilor și a coincis cu un șir de reprezentații mediocre, pasive, în care un repertoriu mai puțin ambițios se întâlnea cu interpretări corecte, lipsite de elan. Cităm: *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și doamna Moon*, *Titanic-vals*, *Grădina cu trandafiri*, *Opt femei* etc.

După toate semnele, această perioadă dificilă pare că ia sfârșit. Stagiunea 1965-1966 anunță un reviriment. Azi, pe scena din Tg. Mureș se joacă: *Oricît ar*

părea de ciudat de Dorel Dorian, *Un tramvai numit dorință* de Tennessee Williams, *Rădăcini* de Arnold Wesker (spectacole ale secției maghiare), *Privește înapoi cu minie* de Osborne (secția română)¹. În sălile de repetiție și în mapa cu proiecte întâlnim noi propuneri și titluri interesante, apte de a furniza puncte de reper sau chiar piloni reali pentru formarea, menținerea „forme” și progresul actorilor: *Puterea întunericului*, *Othello*, *Incident la Vichy* etc. La o primă vizionare a montărilor curente, calitatea interpretărilor, forța personalităților actricești la nivelul unor vârste și generații diferite, dar nu diferențiate ca stil, se impun din nou în chip îmbucurător. În acest teatru, care a fost și a rămas în principiu un teatru de actori, se observă, la stăpânirea reală a meseriei, o ancorare într-un stadiu profesional ce cerit cîndva — care nu a ajuns să se confunde încă cu rutina —, dar care nu dovedește aspirații spre îmbogățiri și

¹ În luna ianuarie, secția română a prezentat în premieră pe țară *Căsătorie prin concurs* de Goldoni.



Scenă din „Rădăcini” de Arnold Wesker. De la stînga la dreapta : Faluvégi Lajos (Jimmy Beales), Kakuts Agnes (Pearl Bryant), Kőszeg Margit (Mrs. Bryant) și Illyés Kinga (Beatrice Bryant)

cupă în scenă cu elanurile și profunzimea vieții interioare. Personajul are un patetism fals, neconform cu spiritul piesei și nici cu stilul personal al actriței. În rolul Stellei Du Bois, Erdős Irma aduce însă o simplitate robustă, o senzualitate sinceră și necontrafăcută, o mărginire și o platitudine mic-burgheză de femeie casnică, satisfăcută în intimitate. Actrița a marcat cu temperament și inteligență traiectoria parcursă de personaj. Descendenta familiei de plantatori, care a trecut peste barierele de clasă și prejudecățile de castă, acceptînd mezalianța cu Stanley, e lucidă și limpede conștientă în final de falimentul moral al surorii sale. Dar nu din această pricină o izgonește, ci din gelozie. Sentimentul e subtil marcat, fără reziduuri melodramatice, cu o rafinată sobrietate. O altă creație scenică realizează, în piesa lui Tennessee Williams, Tanai Bella. Ea impune, odată cu vapoarele rochii și voaluri din garderoba unei alte epoci, o stranie nervozitate, o

frumusețe fragilă și ofilită, o eleganță maniacă a gesturilor și vorbirii, ce contrastează ridicol cu lumea grosolană, „fără maniere”, din cartierul „Cîmpiiilor Elisee”, unde a adus-o tramvaiul numit... dorință. Personajul creat de ea se suprapune cu poetică exactitate pe imaginea literară a scriitorului. Blanche este o ființă livrescă, terorizată de „poezie” și „rafinament”, ce s-a autosituat într-o existență fictivă, cu granițe diafane la întretăierea eleganței cu murdăria amoralității, a prețiozității cu abjecțiile instinctuale. Prin gesturi și priviri, Blanche irradiază o surdă neliniște, o teamă animalică, distilînd îndărătul dezagregării fizice o prăbușire socială semnificativă. Reproșăm însă acestei interpretări (dar reproșul se adresează în principal regiei, așadar concepției) lipsa unei atitudini critice față de personaj, o aderență totală la optica lui; așadar, cum am mai spus, o bună interpretare actricească, dar pasivă în evidențierea poziției. De aici rev-

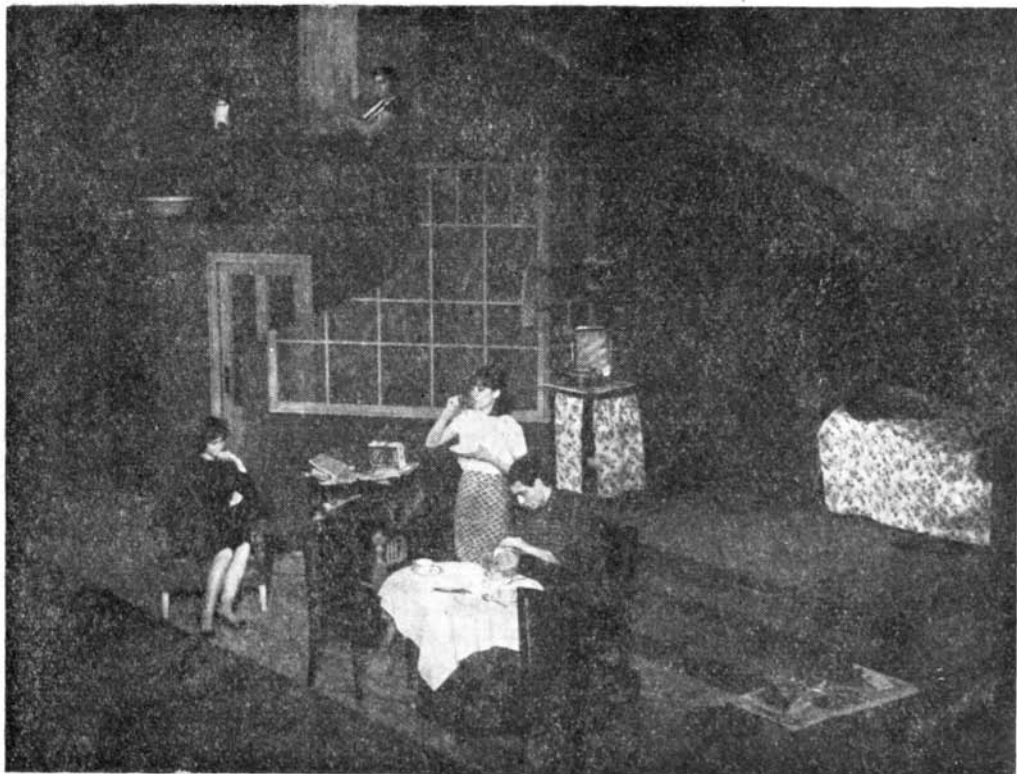
zultă și multă melodramă; izvorul este neîndoios în text, dar regia a acceptat-o fără rezerve. Lumea eroilor lui Tennessee Williams stârnește compasiune, întristează, are fior poetic, dar realitatea brutală ce vorbește despre o lume socială dezdăcinată nu ni se înfățișează cu luciditate și adevăr.

Cel de al treilea protagonist al dramei, Stanley, a fost interpretat cu vigoare monotonă de Csorba András; temperament artistic explosiv, el a reprezentat încarnarea brutală, dar nu abjectă, a grosolaniei, un egoism fancar, disimulat cu viclenie. La alt pol al portretizării psihologice, Csorba András a relevat superioritatea și autoritatea etică a lui Nicolae Roșca, noblețea lui sufletească, simplă și austeră. Bács Ferenc (Horia Drăgan) a intuit cel mai exact atmosfera psihologică specifică piesei lui Dorel Dorian: inginerul impune printr-o gravitate chinuitoare, prin cinstea și sinceritatea lui copleșitoare, sursă efectivă a frământărilor sale.

În colectiv se evidențiază și interpretările episodice. De pildă, Tamas Ferenc (Mitch) a dat greutate personajului, a schițat cu finețe și exactitate universul său psihologic: lașitatea, abulia mic-burgeză, pendularea între conveniențe și dorințe sănătoase, pofta de distracții, de câștig și re-

ticența în fața opiniei publice. Gyarmati István a compus în *Rădăcini* o precisă schiță de caracter: Stan Mann are aspectul unui irlandez bețiv, înrăit în vicii fruste, cu un comportament specific și irezistibil comic. Magyari Gergely strecoară neașteptat umor în efuziunile lirice ale inginerului-poet Mihai Albu, cenzurând elanurile romantice. Știința caracterizării personajului prin gest o demonstrează jocul Ilonei Lörinczi. În rolul Jenny Beales ea sugerează, printr-o mișcare de indiferență oboșită și exasperată — la auzul scîncetelor copilului —, mărginirea, lenea fizică, imobilitatea spirituală dusă pînă la îndobitocire a acestei femei din clanul Bryant înfierat de autor. În acest spectacol am aplaudat performanța actricească a decanei de vîrstă Kőszegi Margit în rolul mamei. Ea a desfășurat o bogăție de gesturi, mimică și inflexiuni vocale pentru a construi un portret expresiv ce adună mari și mici caracterizări: egoism mărunț, opacitate dusă pînă la cruzime. Interesante sînt detaliile care au dat relief personajului; mamei îi place muzica ușoară, „produsele de calitate a treia”: fața ei exultă de fericire cînd la radio cîntă cei patru... „Beatles”! Mama nu poate să se exprime prin cuvinte, nu știe să vorbească. Își completează demonstrațiile culinare sau

Moment din „Privește înapoi cu minie” de John Osborne. De la stînga la dreapta: Barbu Baranga (Jimmy Porter), Anca Roșu (Alison), Camelia Zorlescu (Hellen) și Mihai Gîngulescu (Cliff)



bîrfelile întotdeauna cu gesturi, întotdeauna prin mimică. Iar fetele, Beatie, are aceleași gesturi ca și mama, fapt semnificativ pentru veridicitatea psihologică. Interpreta acestui rol, Illyés Kinga, a constituit revelația spectacolului. Cum compune Illyés Kinga acest personaj dificil și inedit? În primul rînd, dîndu-i o personalitate și trăsături distincte de caracter. Înainte de a fi placă ce repetă înregistrările logodnicului său, Beatie este ea însăși o femeiușcă personală și originală. Are aerul și aspectul unei fete de la țară, devenită chelneriță la Londra. De aceea, simplitatea ei robustă și spontană s-a acoperit cu poiză subțire a „manierelor” din metropolă. Este veselă și guralivă, lacomă și curioasă, orgolioasă și încăpățînată; îi place la nebunie să danseze, să se fiție, să pozeze după modele văzute, limpede, la cinema. Ni se dezvăluie așadar cu exactitate, conform portretului pe care logodnicul i-l adresează cu reproș, motivînd despărțirea lor. Această Beatie are umor, e dragălașă și caraghioasă în silința conștiințioasă de a fi copia logodnicului adorat. Vorbind „ca Ronny”, fata ia o poză demnă și marțială, se suie pe un scaun sau pe masă și, involuntar, schițează cu haz gesturile și ticurile iubitului. Beatie se transformă treptat sub ochii spectatorilor, motivînd deznodămîntul dramatic. Auzim imputările logodnicului, dar ele sună acum jalnic și nemeritat. Mica chelneriță a trecut pragul înțelegerii ideilor importante pe care pînă atunci le difuza ca un megafon; a asimilat necesitatea „culturalizării”; a înțeles sensul profund al cuvintelor ce tot timpul sunau fără s-o atingă. Unul din momentele-cheie ale transformării ei se desfășoară în întregime pe... dans! Beatie face prăjitura pentru sora ei și în tot acest timp rostește tiradele lui Ronny, ritmîndu-le pe muzică, frazîndu-le comic. Apoi, din obligație pentru „promisiunile făcute”, pune o placă cu muzică „grea”. Atunci se petrece ceva miraculos — evident, pentru prima oară. Sunetele o ating, îi plac, o captivează. Acceptarea o execută însă în felul ei propriu: valsează pe muzică de Ceai-kovski, tirîndu-și mama într-un ritm nebunesc și contagios. Polarizînd acțiunea în jurul acestui rol dinamic, spectacolul are o susținută temperatură polemică; pe scenă țîșnesc scînteile unor ciocniri intense — e lupta unui om dornic să-i transforme pe cei din jurul său și, în

primul rînd, pe sine însuși în numele unei mari și pasionante iubiri.

Referindu-ne la spectacolul secției române, spunem că, deși nu manifestă același nivel profesional, certifică progresul obținut de cîțiva tineri actori prețuiți încă de pe băncile Institutului de Teatru. Barbu Baranga — interpretul lui Jimmy Porter — a izbutit un important salt în formarea sa. Deși „mînia” sa conține în primul rînd cinism și în al doilea rînd dramatism, multă violență și mai puțină puritate, rolul e dus pînă la capăt în crescendo și marchează clipe de autentică emoție prin vehemența spiritului revoltat. Relația sa cu Cliff este frumos compusă, iradiînd nevoia disperată a unei camaraderii, mărturisind sufocarea în perimetrul singurătății. Din păcate, acest Cliff (Mihai Gingulescu), despre a cărui emisie defectuoasă s-a mai scris, persistă încă într-o afectare crispantă și lucrează în scenă discontinuu, alternînd calități și defecte. Anca Roșu i-a dat lui Alison multă puritate, tristețe bolnavă, fragilitate spirituală, păstrîndu-se totuși prea monotonă în reliefația dramatismului evoluției sale. Camelia Zorlescu (Hellen) a jucat cu multă siguranță scenică, dar nu a explorat straturile mai profunde ale personajului, limitîndu-se la exteriorul de femeie fatală. E regretabil că rolul important al colonelului Redfern a fost completamente ratat (Mircea Chirvăsuță). E limpede că actorii de la secția română necesită un sprijin regizoral mai puternic și mai ales consecvent.

* * *

Așadar, în Teatrul din Tg. Mureș s-a realizat în această stagiune o efervescență creatoare ce sperăm că anunță începutul unei noi etape. Față de potențialul actoricesc existent aici, exigențele și cerințele publicului — ca și ale criticii — sînt firește crescute. Actorii știu în momentul de față că au multe de făcut. Știu că trebuie să se păstreze pe terenul unor texte de valoare, pentru a-și putea canaliza forțele eficient și fără pierderi. Știu că au nevoie de o învioreare regizorală. La nivelul unui înalt indice profesional, acest colectiv tinjește după o împlinire a concepțiilor diriguitoare în montări, după noi stiluri de exprimare, care să diversifice mai amplu uneltele de lucru.

Mira Iosif

truisme

Răpind din ce în ce mai mulți spectatori teatrului, paradoxal (dar inevitabil), televiziunea apelează din ce în ce mai mult la teatru. Ca și cinematografia, dar într-o măsură infinit mai mare, televiziunea este datoră teatrului, pe care se bazează în bună parte programul ei artistic. Spectatorul de teatru înrăit nu părăsește sala de spectacole pentru a asista acasă, într-un fotoliu confortabil, la nu știu ce emisiune de muzică ușoară debitată de pe șezlong. El aspiră la un schimb echivalent: teatru pentru teatru. (Este aici și o porție de automatizare? Bineînțeles. Nici o conștiință lucidă nu va confunda teatrul viu, realizat în ambianța sa specifică și irevocabilă — scena, spectatorii din sală —, cu imaginile recepționate miraculos din văzduh.)

Truisme!

Și tocmai fiindcă sînt truisme, televiziunea a început de la o vreme să le vadă. Pot afirma că, în ultimele luni, emisiunile de teatru transmise din studio au devenit tot atît de interesante și pasionante ca și emisiunile de fotbal (reabilitate și ele odată cu victoriile asupra portughezilor și milanezilor). Repertoriul — Dürrenmatt, Camus, Reginald Rose —, montarea, distribuția, interpretarea, scenografia, sunetul demonstrează, toate, cît de ambițios se lansează televiziunea în marea competiție de cucerire a publicului de teatru. Piese montate fac parte din categoria dramelor dense și amare ale omului contemporan, chinuit de paradoxurile existenței și de incertitudinile gândirii, împins la duplicitate de condiția socială și etică a lumii burgheze, frustrat de adevărul propriei conștiințe, de candoare și de noblete sufletească, pendulînd disperat între nepuțința de a acționa și acțiunea-limită, adeseori monstruoasă.

Mă voi opri doar asupra unei emisiuni, dintr-o suită notabilă, fiindcă mi se pare cu deosebită reprezentativă pentru ceea ce aş numi aspectul *constructiv* al gândirii dramatice occidentale de azi. E vorba de piesa *Doisprezece oameni furioşi* de Reginald Rose, în versiunea românească a lui Eugen B. Marian.

Piesa are construcţia cea mai simplă cu putinţă: doisprezece juraţi intră în dezbatere cu un punct de vedere categoric, preconcept, şi ies din dezbatere cu un punct de vedere diametral opus. Ceea ce se petrece între aceşti doi poli ai atitudinii lor constituie substanţa inedită a conflictului. Chemaţi să decidă soarta unui tânăr, acuzat de a-şi fi ucis tatăl, cei doisprezece juraţi, deprinşi să judece lumea după aparenţe, după efecte şi nu după cauze, par convinşi de vinovăţia inculpatului. Unul singur dintre juraţi acuză o „îndoială valabilă“, deschizând astfel lupta împotriva aparenţelor, împotriva prezumţiilor, dar şi împotriva acelor adevăruri categorice, definitive şi false, deduse confortabil din suprafaţa evenimentelor. Oamenii sînt comozi, adoră lucrurile clare, şi iată că, pentru prima oară în viaţă, se văd nevoiţi să sape adînc în miezul faptelor, să se bată cu umbrele, cu îndoilele majore, să aleagă, să cîntărească, să-şi măsoare capacitatea de analiză şi discernămint. E o luptă spectaculoasă cu inerţia de gîndire, cu necunoscutul din noi înşine, cu fantoma incertitudinii. Nici unul nu renunţă uşor la leagănul dulce al adevărurilor prefabricate, fiindcă nu există pe lume efort mai mare, mai dificil şi mai dureros decît acela de a abandona teritoriul calm, ferm şi sigur al rutinei de gîndire pentru nisipurile mişcătoare ale ipotezelor, pentru aventura explorării unor adevăruri noi.

La început, desprinderea de cuibul călduţ al certitudinii obtuze se efectuează în mod pasiv, sub biciul lucidităţii unui singur om, primul care şi-a asumat răspunderea de a clătina conştiinţele inerte ale juraţilor. Interlocutorii se văd siliţi să accepte posibilitatea îndoielii. Ulterior însă, conştiinţele celor mai mulţi se activează ca sub efectul unui puternic acid care dizolvă indiferenţa culpabilă şi excită simţul răspunderii morale. Astfel începe să se creeze solidaritatea pe partea cealaltă a baricadei, apar contribuţiile active, apare *independenţa* de gîndire.

Remarcabil e faptul că autorul, exclusiv pe baza chestiunii juridice aflate în dezbatere, a fixat nişte tipuri umane, a creionat profilul lăuntric al personajelor. Fiecare dintre juraţi se convinge în felul lui, parcurge un drum al lui către înţelegere, se umanizează pe temeiul unor date strict caracterologice. Şi cîte drame disimulate, cîtă încercătură problematică poartă cei mai mulţi dintre ei! Juratul bătrîn retrăieşte suferinţa unei existenţe anonime şi, probabil, a unor veleităţi ruinate; el cunoaşte preţul vieţii şi nu-şi îngăduie să se joace cu viaţa altuia. Florin Scărlătescu sugerează cu multă înţelegere această precauţie a omului în conştiinţa căruia *insuccesul* în viaţă (un insucces poate de tipul aceluia al lui Willy Loman, comis-voiajorul lui Arthur Miller) a lăsat urme adînci. Juratul nr. 11, cel care a imigrat în America din cauza prigoanei fasciste (de ce s-a omis din spectacol acest detaliu semnificativ?), simte în permanenţă superioritatea acră a aborigenilor, e complexat şi reţinut, iar inhibiţia îi oferă posibilitatea de a chibzui mai mult, mai serios asupra deciziilor sale. Emmerich Schäffer a compus un personaj plin de căldură omenească, singurul, poate, care a văzut moartea cu ochii, care păstrează viu înscrise în memorie imaginile teroarei, ale bestialităţii dezlănţuite şi care vrea dreptate nu numai cu mintea, ci cu întreaga sa fiinţă. Juratul nr. 4 e un cerebral, un circumspect, nu cedează decît în faţa evidenţei logice, dar manifestă lacune de logică flagrante, fiindcă îl tentează doar laturile formale. Poate că Mircea Anghelescu, aproape exact în interpretarea rolului, ar fi trebuit să tresară mai mult în clipa năruirii ultimului său bastion logic: în fond, clipa dezminţirii unui întreg mod de înţelegere a realităţii. Juratul nr. 10 ascunde sub masca agresivităţii vulgare o viaţă searbădă, insipidă, sau poate o prăbuşire. Cînd spune: „Pentru puştii ăştia viaţa omenească nu are nici o valoare“, înţelegei că aşa gîndeşte chiar el, un nemulţumit sau un ofensat, un ratat sau un inadapdat. Dar oare nu seamănă furia anihilantă a acestui individ cu vocabular de troglodit semişcolarizat, în momentele ei de paroxism, cu delirul sălbatic al acelor de care a fugit juratul nr. 11, europeanul? În orice caz, interpretarea excelentă a lui Ion Marinescu nu exclude această ipoteză caracterologică. Juratul nr. 3, cel mai înverşunat, cel mai rigid şi cel mai consecvent în înverşunare şi rigiditate, este şi el eroul unei drame ascunse. A fost lovit de propriul său fiu, e convins că fiul său ar fi capabil să-l ucidă, şi de aceea generalizează disperat: „Toţi copiii din ziua de azi sînt putrezi“. Juratul nr. 5, posibilitatea de a-l trimite pe scaunul electric pe acuzat echivalează cu o autoapărare, cu o garanţie sui-generis pe care şi-o acordă în raporturile familiale. George Mărutză a jucat convingător disperarea cauzei pierdute, a cauzei *personale* pierdute, a împins la tonurile maxime ardoarea absurdă, fanatică, a omului care-şi joacă pe o carte străină propria soartă.

Curios, un personaj care dispune de foarte puține date caracterologice, aproape inanalizabil, este tocmai cel ce conduce toată bătaia pentru adevăr, juratul cu numărul 8. El reprezintă, se pare, unghiul de vedere cel mai impersonal, pe deasupra pornirilor și slăbiciunilor, punctul de vedere al lucidității, al omenescului, al rațiunii libere. E arhitect și are trei copii, atât aflăm despre existența lui particulară. Cu toate acestea, este personajul cel mai interesant, cel mai frumos al piesei, omul, omul pur și simplu, un om poate ideal, dar palpabil, prezent, viu. Este, indiscutabil, și meritul lui George Constantin, acest remarcabil talent, de a fi întrupat atât de organic, atât de simplu și atât de subtil prezența unui personaj fantastic și comun, polarizând în jurul său dezbaterea și conferindu-i înțelesuri majore. Cu partituri mai mult sau mai puțin definitorii, au mai contribuit la acest memorabil spectacol Silviu Stănculescu, Puiu Hulubei, Amza Pellea, Emanoil Petruț, Mihai Fotino, Lucian Dinu ș. a.

Regizorul Petre Sava Băleanu, trebuind să opteze între teatru și film, a păstrat perfect virtuțile celor două arte, supunându-le echilibrat mijloacelor specifice ale televiziunii. E foarte greu să menții atenția spectatorilor timp de o oră și jumătate cu o piesă în care nu se întâmplă altceva decât o discuție, într-un singur decor și... fără nici o femeie. Dar regizorul a demonstrat încă o dată cât de captivante pot fi ideile, prim-planurile excelente (imaginea: Emil Hentiu, Boris Ciobanu, George Dulgheru) au demonstrat cât de expresive pot fi fețele unor oameni care discută, iar spectacolul, în ansamblu, nu ne-a făcut să ne gândim cu nostalgie la admirabilul film al lui Sidney Lumet despre aceeași doisprezece furioși. Escamotez intenționat anumite imperfecțiuni ale spectacolului (rumoarea vizibil „confectionată“, câteva atitudini de „poză“ ale unor actori, câteva accente false etc.), deoarece, cu mijloacele moderne de care dispune critica, e cel mai ușor lucru să găsești pete în soare.

Cred că *Doisprezece oameni furioși* este cea mai optimistă piesă din câte s-au reprezentat la noi din dramaturgia occidentală contemporană, fiindcă arată cit de uman și cit de realizabil este adevărul. Iată, deci, că nu numai alienarea și incomunicarea sînt reprezentative pentru gândirea dramatică apuseană; iată, deci, că putem compune, dacă ne străduim, și un repertoriu occidental mai puțin dezolant, mai puțin sumbru.*

* * *

În timp ce majoritatea emisiunilor teatrale din studio sînt realizate la un nivel măcar onorabil, celelalte emisiuni de teatru, de obicei cele transmise din sălile de spectacole, par adeseori alese și pregătite la întâmplare, cu o plictiseală lincedă. Camera de luat vederi, în loc să dinamizeze imaginea spectacolului, o aplatizează, îi retrage o parte din forța expresivă, din originalitate. Ai senzația că asisti tu la reproducerea unei creații artistice, ci la luarea măștii mortuare de pe chipul unui spectacol defunct. Televiziunea efectuează o lucrare pasivă, de grefier, intervențiile (prim-planuri, schimbarea unghiurilor de vedere) sînt minime. În schimb, zgomotele neartistice de pe scenă, amplificate de microfon, taie replicile (de pildă, *Jocul de-a vacanța*, transmis de la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“), vocea suflerului capătă, datorită aceluiași microfon, un loc de sine stătător în distribuție, ca un superpersonaj, decorul își pierde personalitatea, fiind arătat în tranșe etc. E adevărat, la televizor vom vedea fatalmente doar spectacole epuizate. Să ținem seama totuși că, pentru mulți spectatori, mai ales pentru cei din pro-

* Spectacolul cu *Doisprezece oameni furioși* al Teatrului Evreiesc de Stat a avut premiera după ce televiziunea transmisese și a doua oară piesa. Montat de Franz Auerbach într-o concepție regizorală sobră — ca și a scenografiei (Lucu Andreescu) —, evitînd nu numai artificii, dar și orice detaliu care să distragă atenția de la conținutul dezbaterii, spectacolul a reconfirmat valoarea textului, a ideilor umanitare ce le reliefează. Absența prim-planurilor ne-a împiedicat să urmărim reflexul stărilor de spirit pe chipul personajelor — piesa e totuși mai aproape de televiziune și film decât de teatru —, dar gesturile și mișcarea scenică bine dirijate de regie au suplinit amănuntele fizionomice, iar colectivul de actori a avut, în linii mari, o comportare adecvată. Benno Popiker (Nr. 3) și Samuel Fischer (Nr. 8), purtînd de fapt principalele arme ale disputei, au imprimat ritmul și stilul de desfășurare a conflictului. Primul a trăit intens și extrem de nuanțat drama părintelui disperat, a omului care „se apără“ în felul său de o posibilă catastrofă. Figura bonomă și pașnică a interpretului contrasta violent cu aprehensiunea disimulată, cu febrilitatea și „turbarea“ personajului, și acest fapt chema o explicație mai profundă, dedusă nu din criteriile temperamendale, ci din cele etice. Calm, cu o mască aproape imobilă, persuasiv și echilibrat, celălalt interpret a avut o prezență scenică mai puțin marcată, dar continuă, dinamică. Restul distribuției nu a strălucit.

vincie, aceste emisiuni sînt veritabile premiere, care pot consacra sau compromite un spectacol în conștiința publicului.

Truisme...

* * *

Televiziunea mai transmite din cînd în cînd — foarte rar — recitaluri-interviuri ale unor actori: „Treizeci de minute cu...“, prezentate de Alecu Popovici, prilej de rememorare a cîtorva roluri definitorii și de caracterizare a personalităților actricești de prim-rang. Și aici se impune aceeași scrupulozitate preparativă, pentru a nu fi siliți să asistăm la pauze prelungite de costumare sau la penibile întreruperi ori fluctuații de sunet, ca în cele „30 de minute (care au devenit 45 !) cu Irina Răchiteanu-Șirianu“.

Prezentarea e documentată, alertă, concludentă. Dar de ce numai în afara celor „30 de minute de la Televiziune“ este Alecu Popovici un veritabil om de spirit? Nu e îngăduit să fii spiritual cînd vorbești cu un artist emerit?

Ba da.

Truisme...

* * *

Firește că emisiunea „Gong“ nu este implicit o cronică dramatică, dar, fiind vorba de premiere, se cuvine să punem publicul în contact cu spectacolele cele mai bune, cele mai interesante, sau pur și simplu interesante. Nu-i însă păcat să obligăm spectatorul — care nici măcar nu a riscat cumpărarea unui bilet — să vadă și să asculte timp de un sfert de oră fragmente dintr-o piesă submediocră (cel puțin așa o recomandă fragmentele transmise), cum este *În căutarea adevărului* de Eugenia Buiușoceanu? Păcat de timp, păcat de prestigiu, păcat de peliculă, păcat de operatorii și de criticul dramatic expediați cu microfonul și camera pînă pe malurile Mureșului. Dacă ar fi fost o emisiune critică, iar fragmentele filmate ar fi ilustrat aprecierile tăioase ale cronicarului, da! Dar așa...

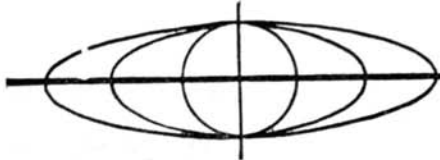
În locul „Gongului“ cu orice preț, ar fi fost de preferat compararea premierelor cu spectacolele ulterioare, urmărindu-se evoluția sau involuția reprezentației, așa cum extrem de instructiv s-a făcut cu demonstrația în cazul spectacolului *O femeie cu bani* de la Teatrul Național „I. L. Caragiale“. Emisiune fără atitudine mi se pare un nonsens.

Truisme...

* * *

Am urmărit cu stupefacție o emisiune închinată lui Ibsen, în care prezentarea (Ovidiu Drimba) se afla în perfect dezacord cu exemplificările, sau, mai exact, invers. Tot realismul robust, profund al lui Ibsen — subliniat de prezentator în considerațiile sale de bună ținută critică — a fost literalmente pulverizat în interpretarea fragmentelor din piesa *Un dușman al poporului*. Personajele au fost caricaturizate la extrem, în vecinătatea parodiei. Am avut senzația că regia (Lidia Ionescu) și actorii cunoșteau numai fragmentele jucate și nu întreaga piesă, iar o parte dintre interpreți nu aveau nimic comun cu personajele lui Ibsen; altminteri, nu-mi pot imagina de unde această pastă caragialeană peste gravitatea ușor întunecată a dramaturgului norvegian. În fragmentele din *Rosmersholm*, doar Constantin Codrescu și Marietta Rareș se aflau în atmosfera ibseniană. Magdalena Buznea „schilleriza“ strident, contrastînd cu stilul de joc al partenerului, sobru, interiorizat. Și încă o observație, tot de domeniul truismelor, ba nu, o rugăminte: tovarăși regizori, nu-i mai lăsați pe actori să privească în obiectiv, sau să „tragă cu ochiul“ la camera de luat vederi! E tare primitiv...

Dumitru Solomon



MOSCOVA

ÎNSEMNAȚI PENTRU PORTRETUL UNUI REGIZOR : A. V. EFROS

Cercetarea fenomenului teatral contemporan din Uniunea Sovietică duce pe observatori la concluzia că au apărut în vremea din urmă în regie două tendințe opuse, cel mai pregnant reprezentate în generația „mijlocie” de Efros și Liubimov, amândouă tendințele — reacții la spectacolele cenușii, plate, apărute în teatrul sovietic din deceniul trecut, ca rezultat al interpretării dogmatice a sistemului lui Stanislavski. Numele lui Efros, recunoscut de pe acum ca una dintre personalitățile marcante ale regiei sovietice contemporane, a căpătat astfel o nouă consacrare, ca însemn al unei direcții cu caracter general în teatrul sovietic de azi.

„Stanislavski nu este numai regizorul lui Cehov sau al lui Gorki. El a trecut prin Hamlet-ul lui Gordon Craig, prin Cain, prin Viața omului, prin pasiunea pentru studioul experimental al lui Meyerhold. El recunoștea valoarea Prințesei Turandot și așa mai departe. N-au existat căutări artistice contemporane lui pe care el să nu fi încercat să le înțeleagă sau chiar să le aplice experimental, înainte de a și le însuși sau de a le respinge. El a trecut printr-un lung șir de căutări, și, poate, grotescul Inimii fierbinți sau teatralitatea lui Figaro sînt într-o anumită măsură și urmarea acestor căutări.

Dar prin toate pasiunile trecătoare și căutările formale trece, ca un leit-motiv, tendința către arta psihologică și descoperirea vieții spiritului uman. Experimentînd în cele mai diverse direcții, el ajungea iar și iar la concluzia că nu există în artă nimic superior descoperirii psihologice a caracterelor și epocii... Caracterele se schimbă, epoca se schimbă, dar acest principiu artistic, după mine, nu se poate învechi.”

Principiile teatrale ale lui Efros, formulate teoretic încă pe vremea cînd regizorul lucra la Teatrul Central pentru Copii — acum el este conducătorul artistic al Teatrului

Comsomolului Leninistilor din Moscova —, reprezentă o continuare în spirit creator a principiilor metodice ale lui Stanislavski din ultima perioadă.

Efros este partizanul consecvent și cel mai de autoritate azi al metodei acțiunilor fizice. Simburele acestei metode constă, după cum se știe, în următoarele: în locul prelungitei analize „la masă” a conținutului piesei (scenei) care se repetă, actorilor li se propune, după o examinare sumară a *schemei* acțiunilor fizice și elementar-psihologice dintr-un episod dat, să-l improvizeze în mișcare pe text propriu. Ca punct de plecare este luată fie situația propusă de autor, fie una analogă — dacă împrejurările date în piesă sînt mai îndepărtate de interpreți. Acestora li se cere să imagineze propriile reacții și acțiuni în împrejurările propuse.

Această metodă reprezintă materializarea perfectă a principiului „de la sine la rol” și este recomandată de Stanislavski, după numeroase experimente, ca modul cel mai eficient, cel mai productiv — pentru că e *viu* — de a cunoaște conținutul piesei (scenei), de a păstra nedeformată individualitatea actorilor, menținînd momentul de improvizație în jocul lor de scenă, de a evita șablonul actoricesc.

După ce întregul material dramaturgic al piesei e parcurs pe cale de improvizație, se revine la „studiile” inițiale „pe motivele” piesei, urmărind neconcordanțele dintre eboșa liberă și text, ca și punctele de contact posibile între prima improvizație realizată și rezultatul dorit. Trecerea de la crochiul crud la textul autorului se produce treptat, prin reîntoarceri „în spirală” la improvizațiile anterioare.

Momentul trecerii de la actor la personaj reprezintă un salt calitativ. Singura cale conștient controlabilă a apropierii de rol o constituie analiza comportamentului, a acțiunilor individului interpretat. Încercarea de a sintetiza în întregime, din zbor, dinafară, caracterul personajului, în totalitatea trăsăturilor lui individuale, eșuează cu necesitate în clișeu.

Expunerea și analiza amănunțită a metodei acțiunilor fizice, așa cum a fost pusă la punct de Stanislavski și îmbogățită cu ultimele achiziții metodice ale urmașilor, nu pot constitui obiectul însemnărilor de față. Studiul special închinat acestei probleme n-a fost încă întreprins. Ar fi o inițiativă pe cît de dificilă pe atît de necesară, care ar evidenția — fără doar și poate — deopotrivă imensele avantaje pe care le prezintă metoda față de modul tradițional de repetiție, foarte empiric, și cusururile pe care ea nu le-a depășit încă.

Fapt este că Efros respectă neabătut indicațiile lui Stanislavski, dîndu-le o aplicare practică creatoare.

Privitiv declarațiilor regizorului, repetițiile sale se organizează în mod următor: o repetiție de patru ore este consacrată realizării a două scene, pentru fiecare cîte două ore. Timpul de lucru la o scenă este dedicat analizei aprofundate a situației propuse de autor. Sînt urmărite în mod absolut concret împrejurările în care se desfășoară acțiunea, biografia personajelor, logica relațiilor dintre ele, linia centrală a conflictului. Repetiția se încheie în mod obligator prin verificarea în acțiune — în joc — a rezultatelor analizei preliminare. La prima „cercetare” prin acțiune se revine ulterior cu precizări și concretizări care fac ca actorii, improvizînd, să aibă tot mai imperios nevoie de textul exact al autorului, sau, ceea ce este același lucru, ca textul autorului să devină în mod organic, ca o necesitate inevitabilă, textul interpretîtorilor.

Confruntarea carcasei de acțiuni fizice ale personajelor cu textul pe care acestea îl pronunță arată că între cele două momente există cel mai adesea o destul de puternică neconcordanță. Cuvintele personajului fie că nu exprimă cu exactitate intențiile lui, fie că le exprimă numai în parte, fie că le exprimă fals ș.a.m.d., mergînd pînă la camuflarea voită sau nu a intenției prin cuvinte. Se întîmplă destul de des ca textul să exprime limpede intenții pe care personajul încearcă să le ascundă sau de care acesta nu este conștient.

Această constatare constituie premisa fundamentală a stilului sau manierei moderne de joc, a cărei teoretizare a și fost încercată.

Actorul modern care „gîndește” pe scenă este acela care pune mereu în lumină nepotrivirile inefabile între ceea ce *face* și ceea ce *spune* personajul lui, lăsîndu-ne să ghicim, îndărătul cuvintelor și acțiunilor exterioare, resorturile lor intime, nemărturisite. El nu anticipează niciodată prin joc acele adevăruri despre personaj pe care spectatorul trebuie să le afle ca *rezultat* al evoluției acestuia prin întreaga piesă, și deșteaptă permanent interesul față de viața interioară a personajului său, prin aceea că ne pune fără încetare în fața mecanismului extrem de complicat al compunerii caracterului din intenții, cuvinte, reacții, fapte contradictorii, de care personajul nu e întotdeauna conștient.

„A obține o imagine veridică, veridică și totuși imagine — nu este asta oare o problemă colosal de interesantă de rezolvat? Poate fi ea oare considerată obiectivistă?”

Efros, pășind pe același vad cu regia și actorii de la „Sovremennik”, caută să realizeze un concept nou de veridicitate în joc.

Naturaletăea desăvârșită, aflată sub imperativul improvizației, la care se adaugă și reducerea atenției față de valoarea cuvintului rostit, duce la o modalitate de joc „ca în viață”, care exclude orice artificiu, orice teatralitate în comportare, inclusiv adesea cerințele canonice ale meștegului academic tradițional în stăpânirea vocii, a dicțiunii, a plasticii.

La Efros, actorii joacă așa cum s-ar plimba pe stradă, ar conversa cu prietenii, ar lua prânzul sau ar face gospodărie.

Spectatorul trebuie să fie încredințat de adevărul deplin al jocului actorilor. Nu numai că acestora nu li se îngăduie să-l reducă, facilitând prin teatral urmărirea acțiunii, dimpotrivă, spectatorului i se solicită efortul de a o face, așa cum s-ar petrece „în viață”, dacă el s-ar întâmpla să fie martorul indiscret al unei controverse între necunoscuți în tramvai sau — să spunem — al unei scene petrecute într-o cameră vecină, de care îl desparte un perete de sticlă.

* * *

În teatrul profesat de Efros, la actorii cu care lucrează sau pe care i-a format regizorul, creația actricească încetează să fie înconjurată de o aură de miraculos.

În teatrul academic, perfecțiunea interpretării, devenită adesea scop în sine, face ca emoția directă stîrnită de evenimentele redată pe scenă („ce se petrece!”) să fie complet anihilată de emoția parazitată a asistării la „misterul” întru chipării actricești desăvârșite („cit de bine joacă!”)

În 104 pagini despre dragoste (E. Radzinski), O. Iakovleva apare pe scenă cu o mișcare „de serviciu”, în timp ce sînt amplasate „la vedere” mesele și scaunele pentru primul tablou, și atacă fără tranziție dificila partitură a Natașei.

Această simplitate directă și francă, această dezavuare a meșteșugului actoresc, această coborîre de pe piedestal se repetă frecvent, cu o detașare surprinzătoare.

Este uimitor să vezi cum actrița, pășind cu calm în spațiul de joc delimitat convențional, se „azvirle” asupra unui moment de paroxism emoțional, fără cea mai mică distanță de avînt.

Față de această uluitoare mobilitate interioară, stilul apăsător, „nervos”, dar „sobru” și „interiorizat”, practicat de teatre chiar dintre cele mai puțin învechite prin rutină, pare greoi și grosolan.

* * *

Dacă ducem pînă la ultimele consecințe ideea opoziției sistematice între text și intenție, obținem imaginea unui teatru în care cuvîntul îndeplinește numai o funcție secundară, fiindcă întreaga partitură verbală a rolului nu mai constituie decît un înveliș în spatele căruia, paralel, se desfășoară linia acțiunilor fizice. Spectatorul modern nu mai este astfel interesat de dialogul purtat de personaje, ci de conflictul subteran care se desfășoară între ele, care se manifestă în acțiune și prin subtext, și în raport cu care cuvintele sînt aproape indiferente. De aici dreptul (aproape datorita) actorului de a „zvîrli” textul, pentru a nu abate atenția spectatorului de la acțiune, pentru a i-o face transparentă.

Ignorarea tehnicii actricești este la interpretii formați de Efros un cuțit cu două tăișuri.

Mai întîi pentru că nu este vorba de ignorarea tehnicii ca atare, ci de negarea metodică a unei tehnici învechite. Actorii de la „Sovremennik”, bunăoară, care au pornit pe același drum, s-au oprit la jumătate. „Naturaletăea” lor nu a devenit profesionalism și adesea se traduce prin diletantism și neputință, mai ales cînd textul este mai complicat ca formă (în *Cyrano*, de exemplu).

Simplitatea în spectacolele lui Efros reprezintă adesea disimularea virtuozității. În orice caz, spre asta se tinde.

Cînd Leonidik-L. Kruglii, în finalul *Sărmanului meu Marat* (A. Arbuzov), se hotărăște să plece de acasă, lăsîndu-și soția să-și refacă viața cu un altul și pentru a încerca să o refacă pe a lui, el își anunță hotărîrea nonșalant și zeflemisitor, cu o oroare de „vorbe mari”, pe care o trădează numai o ușoară precipitare, iar noi înțelegem că sîntem martorii unei teribile, nemărturisite drame de conștiință, în ciuda atitudinii de bagateli-

zare adoptate de artist. E evident că aici e vorba de o mare și rafinată măiestrie, și nu numai de intuiție, lăsată la voia întâmplării.

* * *

Noțiunile de dicțiune bună, de plastică bună (și altele încă) sint noțiuni foarte relative, în căror conținut se cere din vreme în vreme revizuit.

În plastica Iakovleva nu există nimic din eleganța și distincția actrițelor de formație mai veche, de la Teatrul Mic de pildă.

Iakovleva se mișcă desăvârșit, cu o libertate absolută, nu repetă un singur gest, mișcările ei „cîntă” tot timpul. Dar gestică Natașei nu e deloc haotică și întâmplătoare. Ticul caracteristic, încîntătorul obicei de a răsuci pe deget cîte o șuviță de păr, exprimă rînd pe rînd, fără posibilitate de îndoială, stări de spirit diferite și precis prinse. Sau, bunăoară, deprinderea de a jongla cu mere, formată de viața pe care o duce eroina și devenită aproape profesională. În scena petrecerii, cînd Natașa apare, pentru prima și singura dată, într-o rochie decoltată și fără mîneci, mișcările devin ușor stîngace și puțin crispate, gesturile se uniformizează, își pierd întrucîtva expresivitatea. Ghicim numaidecît că fata, care umblă de obicei în uniformă sau îmbrăcată sportiv, nu e deprinsă cu noua ținută, că e stînjenită, nelalargul ei. Pe deasupra, e și neliniștită, pentru că printre mușafiri se află și un fost prieten, în stare să provoace o scenă penibilă de gelozie.

* * *

Tot atît de adevărat este și faptul că, pe de altă parte, în momentul de față, arta spectacolelor lui Efros este accesibilă și poate să „prîndă” numai în săli de teatru mici, și nici acolo nu este sigur că pînă la ultimul rînd de la balcon.

Există și un revers al inovațiilor din domeniul modului de joc actoricesc.

Nu întâmplător, atunci cînd Efros, nu de mult, a încercat să pună în scenă, pe același principiu, *Căsătoria* lui Gogol, el a suferit aproape un eșec.

Textul colorat și zemos al marelui clasic, cizelat pînă la ultima virgulă, încărcat de imagini și efecte de limbă, nu a suportat tratamentul „zvîrlirii”. Piesa a pierdut principala ei atracție, hiperbolismul de șarjă, pentru că actorii, nedepriși cu îngroșarea cerută de caricatură, nu au reușit să realizeze acel grotesc fără care Gogol nu e cu puțință.

* * *

Fiecare episod al piesei se construiește, în regia lui Efros și a celor care gîndesc la fel, dintr-un joc fragil de „a fi” și „a părea”, și doar în momentele de culminație planul lui „a fi” străbate la suprafață, „a părea” i se suprapune, se identifică cu el, și rezultă momentele fulgerătoare de „străpungere”, cînd întregul sens al conflictului este pus în lumină, demascat și descifrat. După secunda de „străpungere”, de explozie, reîncepe, îmbogățit de revelația avută, jocul de contraste între „a fi” și „a părea”.

Un text în care se spune „Te iubesc!” sau „Te urăsc!” nu poate fi rostit „cu dragoste” și respectiv „cu ură”. Jocul „pe text” sună înspăimîntător de fals. Nu mai puțin falsă este și așa-zisa interiorizare, care în esență aplatizează totul. Efros caută mereu soluția justă a textului în regiunea acțiunilor fizice celor mai îndepărtate, celor mai neașteptate, adresîndu-se uneori intențiilor diametral opuse. Asta îi conferă inedit și relief.

În spectacolul *La revedere, băieți!* (dramatizare după romanul lui B. Balter), un băiețandru, absolvent de școală medie, își ia inima în dinți să sărute o fată. O face pentru prima oară. Rolul tînarului este jucat de G. Saifulin, un actor crescut de Efros.

Rămăs între patru ochi cu fata și decis să-și pună dorința în aplicare, Volodia-Saifulin începe să se „prostească”. O face intenționat, ca să-și învingă timiditatea, ca să mascheze emoția provocată de hotărîrea luată. Se trîntește pe jos, își prinde gleznele cu mîinile și se leagănă pe burtă, face flotări, gesticulează dezordonat, schițînd mișcări de gimnastică sau „răsfățîndu-se”.

Tot ce se spune în această scenă nu are nici o importanță. Urmărim intrigăți complicatul „balet” pe care-l execută actorul, ghicind vag cam ce se ascunde îndărătul lui și întrebîndu-ne ce are să se întîmple mai departe.

Scena se încheie neașteptat. În plină maimuțareală, trîntit cu fața la podea și dînd din mîini ca un apucat, Volodia spune, cu aerul că nu dă importanță cererii și că se amuză în continuare, „Inka, vreau să te sărut!”. E o surpriză veselă și mișcătoare în același timp. Am urmărit cu încordare ce se întîmple, fără să fim siguri de deznodămînt,

fiindcă actul ne-a făcut să intuim permanent, cu mare finețe psihologică și veridicitate și cu un dozaj infinitesimal, intențiile personajului.

* * *

Un mijloc sigur de a compromite un sistem bun este să-l expui schematic, transformând principiile directe în dogme și împingându-le la absurd.

Pentru Efros, nici metoda acțiunilor fizice, nici descoperirile recente nu sînt manual de actorie și îndreptar de regie. Artist sensibil și mlădios în mijloace, el își pune în practică vederile cu talent și pricepere, dublate de un profesionalism temeinic, solid, și de o îndelungată experiență. Întruparea practică pe care o dă Efros „metodologiei” dă rezultate care — cu unele excepții — o recomandă în tot ce conține ea mai atrăgător. Spectacolele lui Efros farmecă, emoționează și conving. Ele nu se pretează la rezumare și conspect.

„...deosebirea dintre fantoma tatălui lui Hamlet în spectacolul lui Brook și la Ohlopkov. La englezi apărea pe scenă un bărbat înalt și slab, în armură și cu fața palidă, semănînd cu Don Quijote. Și înțelegem numaidecît ce fel de tată avusese Hamlet și pentru ce merita să fie iubit de prinț. Pe cînd la Ohlopkov cineva pe jumătate nevăzut escalada o stîncă, auzeam o voce puternică, dar tot nu aflam cu cine avem de-a face. Era teatral și atîta tot.”

Realitatea ne care o aduce în scenă Efros este simplă și se alcătuiește din amănunte de viață obișnuite și familiare, începînd cu ambianța și sfîrșind cu gesturile cotidiene.

Acesta e diapazonul spectacolului *În căutarea bucuriei* (V. Rozov). Recunoaștem, la ridicarea cortinei, o locuință ca atîtea altele și aflăm, înainte de rostirea primului cuvînt, foarte multe despre locatarii ei. Sînt mai numeroși decît s-ar cuveni într-un asemenea apartament — au instalat un divan în mijlocul sufrageriei pentru cei doi frați mai mici și l-au îngrădit printr-un paravan; amplasamentul e incomod, dar altul nu e posibil. Pe un perete e afîrnat portretul unui bărbat tînăr și dedesubt o sabie — mama și-a crescut singură copiii în venerație pentru memoria tatălui, căzut în război. În casă domnesc ordinea și curățenia, sînt multe plante.

Fratele mijlociu se întoarce dis-de-dimineață: a rătăcit toată noaptea pe străzi cu prietena lui. Mezinul e treaz și începe să-l tachineze — nu e pentru prima oară cînd se întîmplă așa ceva. Cel mic scrie noaptea versuri, iar mijlociul e cel dintîi critic al lui. Mama este prima care se trezește în casă. Sîntem martorii ritualului matinal, care se desfășoară lent, cu toate detaliile sale.

Această densitate a observației de viață constituie materialul brut din care se nasc nedezmîntit toate spectacolele regizorului. În „felia de viață” își are rădăcina poezia teatrului lui Efros, incompatibil cu extracatele și abstracțiunile, cu personajele-funcții, nelegate prin relații de viață concrete, nesituate în timp și spațiu, suspendate în vid.

* * *

O atmosferă intimă, impregnată de poezie și lirism, scaldă spectacolele regizorului, conferindu-le un farmec învăluitoare și vibrant. Acest lirism izvorăște însă întotdeauna din concret. Efros are darul neprețuit de a descoperi frumosul și de a-l scoate la lumină din miezul celor mai banale lucruri, acolo unde alții nu găsesc decît poncife.

Un adolescent declamă cu înfrigurare versuri stîngace, dar fremătătoare, proaspăt compuse. Un tînăr venit de la țară, cam morocănos și cam închis, terorizat de taică-său, pe care-l suportă supus, ascunzîndu-și stoic revolta, și-a tănuțit timid prima iubire, profundă și pură, pentru o fată de la oraș, și își face curaj pentru o declarație de dragoste; o face gîtuț de tulburare, dintr-o singură răsufflare, încremenit stană de piatră — și se arată pe neașteptate delicat și tandru.

Nostalgia adolescenței, a ingenuității și teribilismelor ei zgomotoase, a timidității ei neîndemînatice, simulînd bădărația, pare de altfel să fie un motiv apropiat regizorului.

Efros este perspicace și are o sensibilitate ascuțită, de seismograf. Din incidente anodine el degajă emoție autentică și revelatorie, însoțită mai întotdeauna de umor blajin. Acesta îi dă mereu o nuanță de distanțare lucidă, care o ferește de dulcegărie și romanțiozitate. Așa se întîmplă în episoadele din Rozov, unde — nehotărît, între două

colege amorezate de el, cînd orgolios, cînd dezorientat, cînd „cinic”, cînd sentimental — croul *Căutării bucuriei* nimerește mereu în încurcături de un haz copios.

* * *

Struna satirică nu lipsește regizorului. Dar modalitatea pamfletului îi este necunoscută. La Efros devin incisive însăși observația și analiza psihologică necrutătoare a resorturilor lăuntrice. Tonul este aparent fără patimă, spiritul mic-burghez, pe care Efros îl atacă înverșunat în toate manifestările lui, este dezgolit metodic, dar tocmai obiectivitatea acestei operații se transmite spectatorului ca intoleranță vehementă.

Lidia Mihailovna, instructoroarea de pionieri din *Prietenul meu, Kolka!* (A. Hmelik), în interpretarea magistrală a lui A. Dmitrieva, a devenit aproape nume comun, un arhetip. Directorul taberei din filmul *Bine ați venit!* sau *Intrarea străinilor interzisă* este doar o reeditare mai puțin șlefuită a figurii create în spectacolul lui Efros. Sînt condamnate birocrăția și dogmatismul, indiferența și plictiseala, îngustimea de vederi, încurajarea ipocriziei și arivismului în școală.

Dar nu acest verdict în sine dădea profunzime și forță de convingere zguduitoare tipului realizat de actriță, ci dezvăluirea pîrghiilor care pun în mișcare aceste racile.

În fond, Lidia Mihailovna este o nefericită. Ea a crezut, poate, cîndva, în ceva, astăzi nu mai crede în nimic. S-a blazat. Nu a reușit să-și facă un cămin, nu are copii și nu iubește copiii. Dimpotrivă, îi urăște aproape și, într-un fel, se răzbună, fiindcă i se pare că ei i-au răpit viața particulară, ei, pentru care ea muncește dintotdeauna. În realitate, Lidia Mihailovna nu mai crede de mult în devoțiune dezinteresată. Ea se ocupă de educarea elevilor așa cum ar presta orice alt serviciu care i-ar aduce o piine. Lidia Mihailovna nici nu mai poate înțelege că se poate munci din convingere, cu plăcere și interes, împotrivindu-te cu îndrăzneală rutinei. Ea e opacă la inițiativele celorlalți și devine chiar agresivă cînd simte că pierde teren. I se pare că e săpată, își crede amenințată „slujba” și se apără atacînd. Și doar foarte departe în străfundul conștiinței ei licărește o fărîmă de regret, sau de invidie, sau de înțelegere, de care Lidia Mihailovna se teme și pe care o reprimă cu nepăsare silită.

Dmitrievici i-a reușit un aliaj rar între sarcasm nimicitor și compasiune tragică.

* * *

Preferința lui Efros se îndreaptă către piesele „de cameră”, către dramaturgia de analiză psihologică. Aceasta, totdeauna de o precizie fără greș, atinge adesea la Efros complexitate și finețe de filigran.

Într-o scenă din *Ei și noi* (N. Dolinina), un elev de clasa a 10-a, natură retractilă și nervoasă, rămîne între patru ochi cu sora unui coleg al său, o fetiță foarte dezghețată și „independentă”, care e în clasa a 7-a și ține, firește, să pară mai mare și să fie tratată de la egal la egal de prietenii fratelui ei.

Situația e „pe muchie de cuțit” între siropos (idila cu făptura inocentă care îmblînzește „fiara”) și trivial (atrakția morbidă a tînărului „cu complexe” față de copila fragedă și neștiutoare).

Soluția lui Efros este cuceritoare prin delicatețe: băiatul se amuză sincer de postura lui inedită și bizară — el, care e „mare”, se simte atras (ce-ar spune colegii lui s-o știe!) de această „puștoaică” emancipată. Nu vedește nici un moment față de ea mai mult decît numai simpatie. Se reține cu tact instinctiv: nu vrea să neliniștească, să alarmeze. Fetița nu pare să fie conștientă că se află într-o situație riscată. E încîntată să fie obiectul atenției celui alt, simțindu-i însă caracterul special, și cochetează foarte copilăros. Tonul discuției este permanent de glumă, de joacă, fiecare dintre cei doi mimează persiflarea „modului grav”, se autopersiflează, tocmai pentru că relațiile care se stabilesc sînt serioase și nici unul nu vrea să se priveze de comunicarea telurătoare cu celălalt.

Mizanscena — una dintre acele mizanscene ale lui Efros, care nu se uită — fixează cu umor situația aceasta complicată și foarte curată.

Fetița s-a suit în joacă pe masă și stă în picioare. Băiatul șade pe scaun alături și, bătînd darabana cu degetele pe masă, le apropie mereu, în joacă, de pantoful fetei. Jocul camuflează o încercare de mîngiere abia-abia schițată. Fetița se îndepărtează treptat de mina partenerului — mereu în joacă —, pînă cînd, ajunsă în colțul opus al mesei, e gata-gata să-și piardă echilibrul. Reakția amuzată și de înțelegere tacită a amîndorura încheie scena.

* * *

Efros este dovada vie a faptului că nuanțele, semitonurile în regie nu exclud deloc intensitatea conflictului dramatic și nu coboară cîtuși de puțin temperatura la care se

consumă acesta. Dimpotrivă, izbucnirile pătimașe, violente și stările de spirit estompatе se reliefează reciproc.

În *Ei și noi*, scena culminantă o constituie explicația furtunoasă a doi dintre elevi, „rebelul”, care s-a dovedit adineauri atât de atent, și „idealistul”, fratele fetei. Se înfruntă nihilismul, cinismul, lipsa de încredere, cu afirmarea unei ferme principialități. Este „clipa de adevăr”, când se dau la iveală reproșuri îndelung ocolite, se aduc învinuiri până atunci tănuite, se pronunță invective care mocnesc de mult, se fac declarații patetice de principii.

În montarea lui Efros, scena aceasta încalcă toate regulile „de bună-purtare” convenite în teatrul meșteșugăresc. Tot timpul discuției, interlocutorii se plimbă prin cameră cu pași mari, rapid, agitat, și schimbă frazele din mers, ținând în gura mare. Sînt amîndoi îmbătați de plăcerea de a se exprima pînă la capăt, de a-și arunca reciproc adevărul în față. În focul polemicii și în stare de afect, lucrurilor li se spune pe nume, verde, fără ocoliș. Lozinca și aforismul devin firești, sînt cerute de logica acestui schimb foarte nud de teze contrarii, descriind ciocnire de poziții. Aplombul și tonul ridicat, aproape de scandal, justifică pe de-a-ntregul modalitatea discuției, care într-un ritm mai puțin aprins ar suna fals.

Se adaugă la asta că violențele camuflează în bună parte interesul și simpatia reciprocă. Injuria alternează cu dăscălire și amîndouă sînt o manifestare subtilă de afecțiune și deferență.

Combustia — și, paralel, volumul vocal! — nu scade nici o clipă pe tot parcursul acestei destul de întinse scene. Forțele care se năpustesc una asupra celeilalte sînt atât de strîns angrenate, comunicarea atât de fără fisură, încît înțelegem că o asemenea discuție, care nu se poate sfîrși decît prin zdrobirea morală a unuia dintre adversari, ceea ce se și întîmplă, implică revizuire și replămădire interioare de amîndouă părțile. Într-adevăr, „idealistul”, învingător, sfîrșește prin a înțelege că termenii opoziției se regreuează. „Ei” și „noi” nu sînt „nihilisti” și „idealiști” — opoziție falsă —, ci cei atașați cu adevărat de principii, străini de dogme și de carierism, sincer frămîntați de tot ce se petrece în jurul lor, și cei care se folosesc de principii pentru ca să parvină.

* * *

Fie că le numim „străpungere”, fie că le punem pe seama uriașei capacități de trăire a actorilor lui Efros, momentele-vîrf, pregătite cu grijă, dar neanunțate înainte de vreme, rămîn clipele de revelație și zguduire în teatrul lui Efros.

Ele confirmă presupunerea pripită că maniera „cehoviană” nu permite incandescența pasiunilor, explozia temperamentală, revărsarea răvășitoare de sentimente.

Niura (A. Dmitrieva) din *În ziua nunții* (V. Rozov) presimte că logodnicul ei nu o iubește și că se însoară cu ea numai dintr-o obligație morală. Mulți dintre cei apropiați i-o dau a înțelege, iar un prieten al viitorului soț îi cere deschis să-i redea acestuia „libertatea”. Niura, pentru care e de mult timpul să se mărite, își iubește logodnicul și — nici foarte frumoasă, nici cultivată, destul de veșejită de veșnicele griji — se simte în inferioritate față de rivala care îi e preferată. Pentru Niura, știrea e o lovitură brutală. Scenă după scenă, replică după replică, nesiguranța și neliniștea care rod, orgoliul de a respinge compătîmirea și nevoia de a o accepta, dragostea care — sinceră — se revarsă și demnitatea care nu îngăduie umilirea, pornirea vindictivă, de răutate care mușcă, și delicatetea naturală, care retractează și cere iertare, disperarea de a nu rămîne singură, tot acest ghem, oscilînd între încredere și neîncredere, este desfăcut de acțiță pînă în clipa (în finalul actului al doilea) cînd suferința, de nesuportat, nu se mai poate disimula. Niura se cramponează de iubitul ei cu o deznădejde pe care numai un fantastic simț al măsurii o menține la un imponderabil dincoace de patologic. Oboseala sufletească e apoi copleșitoare, o sfîrșeală dezolantă.

În ultimul act, la masa sărbătorească a cununiei, Niura revine, aparent calmă. Dincolo de aparență, spectatorul deslușește, după scena dinainte, o încordare extremă. Este secunda dintre momentul înțelegerii și rezoluția supremă.

Niura găsește în sine puterea de a nu accepta compromisul și, după primul toast, cînd, potrivit datinii, mesenii strigă: „Amar!”, îi redă mirelui libertatea. Trecerea aproape imperceptibilă, pe care o face A. Dmitrieva, de la comunicarea cu voce albă și înceată a hotărîrii la urletul „Ți-o redau! Ți-o redau!” din final, este cutremurătoare.

În sala de așteptare de la aeroport, stewardesa Natașa — O. Iakovleva (104 pagini despre dragoste) se desparte de Evdokimov, fizicianul atomist, după ce a înțeles că acesta

nu o va putea considera niciodată egalul său și nu-i va răspunde niciodată iubind-o cu măsura dragostei ei. Nici pudoarea, nici voința trează de a nu se da în spectacol n-o mai pot reține pe Natașa. Printre hohote, înecată în lacrimi și gemete, se rupe din ea mărturisirea neputinței de a se refuza unei iubiri care o covârșește, dar care e sortită să fie veșnic o tortură. Zadarnic încearcă Evdokimov s-o calmeze. Zadarnic încearcă să se stăpânească Natașa, să braveze, glumind pe propria-i socoteală. Încercarea jalnică de a părea sigură pe sine, chiar cinică, nu face surîsul ei chinuit și fără apărare decât mai tragic încă. Un suflu de absolut, provenit din obsesia imposibilității de comunicare deplină între oameni, bîntuie scena.

* * *

Arta lui Efros nu cunoaște, prin însăși natura ei, căutarea efectelor. Mizanscenele regizorului sînt strict funcționale. Nicăieri nu se simte elaborarea. În realitate, însă, economă pînă la avarie, partitura de mișcare a ultimelor spectacole ale lui Efros e savantă. Regizorul gîndește totdeauna mizanscena pînă în cele mai mici amănunte și asigură astfel permanenta ei lizibilitate.

În actul al doilea al *Sărmanului Marat*, Lika are de ales între doi bărbați. Mizanscena mereu liniară, cu eroina mereu situată în centru și obligată să se răsucească febril cînd către unul, cînd către celălalt dintre cei doi, aflați în colțuri opuse ale scenei, exprimă laconic și direct ideea de balanță și opțiune.

Plastica ascetă a regizorului nu respinge însă atitudinile izbitoare, memorabile, și compozițiile statuare, atunci cînd ele decurg firesc din context și sînt revendicate de acesta.

Marat și Leonidik se reîntîlnesc pentru prima oară după război. O imensă pauză a revederii — cei doi se apropie unul de altul, fiecare întinde brațul în întîmpinarea celuilalt, și, oprindu-l așa, la depărtare, fără nici o vorbă, mototolește îndelung în palmă, brutal și afectuos, fața prietenului, încercînd o comunicare tactilă. Regăsirea bărbătească și dureros răscolitoare provoacă un șoc emoțional de neuitat.

În ultimul act al piesei lui Rozov, *În ziua nunții*, oaspeții se adună la masă, așteptînd reîntoarcerea mirilor de la ofiterul stării civile. Ceva nefiresc, neliniștitor, plutește în aer. Nimeni nu are chef de petrecere. Se comentează veninos, se bîrfește, se fac reflecții amare. Se trăiește în așteptarea scandalului. Un musafir spune o frază, un altul continuă, al treilea leagă. Scena se desfășoară lent, static. Toți s-au oprit în picioare, cu fața către rampă, răsfițați pe toată suprafața scenei, între mese. Disecată părere cu părere, „opinia publică“ devine cor antic rău-prevestitor. Se creează pregnant o stare de spirit de cumplită tensiune.

* * *

Procedeele lui Efros, oricît de personale, pot fi totuși, ca procedee, destul de ușor pastişate. Dar cînd substanța, miezul lipsesc, maniera imitată devine ridicolă.

În schimb, Efros împrumută adesea formule convenționale de la confrăți, înrămîndu-și spectacolele sau fragmentele din spectacole. Nu fără cochetărie, căci procedeele străine distonează la el grațios cu veridicitatea necondiționată a momentului dramatic învecinat, punînd-o parcă și mai bine în valoare. Efros nu face concesii „modei“, slujindu-se de aceste trucuri. Ele au, mai degrabă, sens polemic.

În *104 pagini despre dragoste*, locul de acțiune al numeroaselor scene, înlănțuite cinematografic, este marcat prin panouri cu desene simbolice sau inscripții (Camera lui Evdokimov). Nu se sugerează astfel posibilitatea îmbinării realismului în joc cu „ultimele cuceriri“ ale scenografiei și regiei moderne, și ni se creează totodată o *image* adecvată lumii pe care o reflectă piesa. Impresia de haos, de neorganizare scenică, de amorf — întreținută subtil cu ajutorul unei tehnici „de ceasornic“ a schimbării decorului —, oferă acțiunii un fundal sugestiv.

În *Ei și noi*, introducînd între acte corul vorbit, din dorința de a accentua publicistic, Efros devine fără să vrea ironic: substanța spectacolului discreditează cu desăvîrșire formula agitatorică împrumutată. Rezistă însă intervențiile propulsate de elan romantic, adică de un element organic poeticii spectacolului.

„Convenția și teatralitatea, sînt convins, reprezintă bune ajutoare în domeniul aspectului exterior al spectacolului (deși chiar aici e necesar ca ele să fie folosite prudent, ca acele otrăvuri care, în doza cuvenită, vindecă, dar, dacă doza e prea mare ucid)."

În ce privește jocul actorilor, mi se pare că, avînd chiar fundal o scenografie convențională, trebuie jucat astăzi încă mai real, încă mai subîre psihologic, încă mai veridic."

Efros se arată indiferent față de aspectul exterior al punerilor sale în scenă, colaboratorii lui obișnuiți sînt talentații decoratori V. Lalevici și N. Sosunov. Scenografia lor se bazează pe un principiu unic. Variațiile ei de la o piesă la alta se dovedesc suficiente regizorului. Efros a renunțat, pare-se definitiv, la cortină, a abandonat pavilionul construit, lasă mai întotdeauna neschimbată arhitectura stabilă a cutiei scenice, îmbrăcăută doar ad-hoc în haine neutre; se dezvăluie astfel culisele, arlechinii, circularul. Doar în centru, pe podeaua dreaptă a scenei, uneori ușor „tăiată” prin practicabile, câteva elemente de mobilă și recuzită. Două-trei detalii nestilizate, aproape neretușate de scenograf, sînt destul pentru a crea și ambianța și stilul spectacolului: trei mese lungi dispuse în U și bănci înghesbate din scînduri puse pe butuci — *În ziua nunții*; — cuierul școlare cu multe brațe, trei table negre și câteva pupitre — *În Ei și noi*.

E interesant că sumarul aspect exterior-tip, care la origine e menit să slujească în chip cît mai precis și laconic fiecare piesă în parte, dobîndește repede un fel de stranie independență față de dramaturgie și spectacol, amintind, pe alte planuri, construcția fixă a scenei elizabetane, sau arhitectura scenică originală, fixă și ea, imaginată de Copeau pentru Vieux-Colombier.

Chiar fundalul pe care sînt zugrăvite, în manieră de mozaic și foarte esențializat, chipurile celor trei eroi din *Sărmanul meu Marat* nu tulbură, dimpotrivă, subliniază sentimentul de neutralitate a cadrului fix față de acțiune. Desigur că arsenalul regizorului este sărăcit din cauza asta. Dar, pînă acum, cel puțin, e o renunțare voită. Efros refuză decorul impresionist, de sugestie, obiectul care „joacă” alături de actor și în locul acestuia.

Pentru Efros, totul se exprimă numai prin om.

În asta e poate un punct vulnerabil, dar tot în asta stă și grandoarea artei regizorului.

Compararea lui Efros cu Liubimov necesită, firește, o anumită schematizare a raporturilor dintre cei doi regizori. Totuși, ea pune în lumină opoziția principală între două tendințe teatrale, care se exprimă prin formulele „totul prin actor” și „regie pură”. Efros caută să prindă în spectacolele sale întreaga complexitate, toate complicațiile și contradicțiile psihologice ale contemporanilor săi; și socotește că această foarte dificilă tentativă este prin ea însăși în cel mai înalt grad teatrală.

Liubimov, dimpotrivă, cultivă teatrul monumental, teatrul-afiș, publicistic. Genul îndrăgit de Liubimov reclamă esențializarea și îngroșarea caracterelor. Regizorul urmărește în montările sale sursele teatrului popular, preocuparea lui permanentă este spectaculozitatea, și pe această linie el face apel la componentele „teatrului total” — pantomimă, muzică, dans.

Care dintre căutările teatrului contemporan se vor arăta mai fructuoase este greu de prezis. Cele mai reușite încercări de sinteză au arătat însă, pretutindeni unde regizorii se frămîntă încercînd drumuri noi, că teatrul modern nu se poate dispensa de psihologism și nu se poate realiza în lipsa unor foarte sensibile organisme actoricești. Aceasta este calea spinoasă pe care pășește Efros.

Gheorghe Milețianu



LONDRA

DRAMATURGIA LUI ARNOLD WESKER

De curînd, cultura Angliei a fost puternic violentată de tînăra generație. În istoria teatrului, faptul își are o dată precisă de apariție — mai 1956 —, seara în care, pe scena teatrului „Royal Court“, s-a jucat pentru prima oară piesa lui John Osborne, *Privește înapoi cu minie*. De la această dată a început să se vorbească despre tinerii furioși. Printre ei se numără și Arnold Wesker.

Tinerii furioși nu constituie o școală sau un curent, ei sînt cu toții tribunii generației lor, ai celor care acum un deceniu aveau sub 30 de ani. În numele libertății individuale însă, fiecare din acești scriitori s-a străduit să-și păstreze intactă personalitatea lui ca artist, nemulțumirea lui ca om, ignorînd că aceeași nemulțumire îi înfrătea. Fiecare s-a vrut independent, deși era organic legat de ceilalți. Chiar biografiile lor se aseamănă: și-au petrecut copilăria și adolescența sub semnul războiului; s-au ridicat aproape cu toții din rîndurile micii burghezii sărace sau ale proletariatului; au frecventat aceleași școli medii de stat pe care o reformă a învățămîntului le făcuse de curînd accesibile, scutind elevii de taxe; au pășit în rîndul intelectualității, tocmai în vremea cînd intelectualii își găseau cu greu locul într-o lume absorbită de preocupări tehnice. Cînd au atins vîrsta înțelegerii, au descoperit că în ciuda războiului, a ecorurilor revoluționare, a ponderii căpătate de partidul laburist, sistemul bazat pe clase antagonice era intact; nimic nu se modificase în Anglia conservatoare. Gărzile la palatul Buckingham se schimbau potrivit aceluiași ceremonial și la aceleași ore, viața în familie și în societate continua după același tipic, iar în viața publică, aceleași cercuri (monarhiștii, episcopii, conservatorii, gazetarii cunoscuți ai ziarului „Times“) aveau influență preponderantă, în timp ce la orizont se profila amenințarea unui nou război mondial și uriașa ciupercă atomică. O revoltă abia stăpînită, provocată de in Justiția socială, o exasperare extremă, izvorită din închiștarea istorică în care se menținea Anglia, și spaima unei catastrofe finale și universale ce avea șanse să devină iminentă — iată sentimentele sub imperiul cărora au pornit să scrie tinerii furioși.

BYRON ȘI SHELLEY N-AU FOST ȘI EI TINERI FURIOȘI ?

Nu este pentru prima oară cînd niște tineri devin furioși. Byron și Shelley n-au fost și ei la rîndul lor tineri și furioși ? Sau, în America anilor 1930, Steinbeck, Odets și Dos Passos ? Ori Lermontov și Pușkin ? Diferența constă doar în faptul că furia tineretului englez contemporan e mai complexă și mai difuză decît a înaintașilor, pentru că circumstanțele sînt mai complexe și mai tulburi. Cei de azi — întocmai ca Hamlet în trecut — își dau seama că ceva e putred în lume. Dar cunoașterea lor nu cuprinde lumea

în întregime. Sînt frămîntați de întrebări și revoltați împotriva ei, în general, fără a desluși însă țelul precis al revoltei.

Ce pot face? Shakespeare indică trei alternative posibile (în Monologul lui Hamlet: „A fi, sau a nu fi!”): lupta, acceptarea sau evadarea. Iar ei pornesc pe aceste trei căi: unii se resemnază și se împacă cu lumea, așa cum e ea, păstrîndu-și doar scepticismul (John Osborne, de pildă); alții se depărtează de ea, intrînd în domeniile absurdului sau explorîndu-și străfundurile propriilor lor suflete (N. F. Simpson, Ann Jellicoe, Harold Pinter); în sfîrșit, cei mai curajoși, aleg lupta. Exponent perseverent al acestei din urmă categorii este Arnold Wesker.

Atitudinea lui este perfect explicabilă. Născut într-unul din cartierele mărginașe din estul Londrei, fiul unor emigranți nevoiași (tatăl, croitor venit din Rusia, iar mama din Transilvania), salahorînd de mic — după numai cîțiva ani de școală — prin dughelele unor meseriași, apoi prin bucătăriile restaurantelor, Wesker a învățat de timpuriu ce înseamnă exploatarea capitalistă. Experiența mișcării muncitorești în Anglia, la care împreună cu familia sa a participat, cît și teoriile marxiste pe care le-a aflat din cărți, au avut o puternică influență asupra lui. Activ militant progresist, Wesker a devenit mai apoi organizatorul Centrului 42 — un soi de pepinieră de artiști (scriitori, pictori, actori etc.), hotărîți să-și pună arta la îndemîna poporului. Iar în prezent, cînd Centrul 42 a început să se transforme dintr-un deziderat într-o instituție, în calitatea sa de organizator, el s-a lovit de o seamă de greutăți inerente într-o țară capitalistă, ceea ce i-a dat posibilitatea să descopere încă o dată, „pe viu”, și să aprofundeze tarele acestei orînduirii sociale. Piese sale sînt scrise de pe pozițiile unui militant progresist. „Aș vrea” — ne-a mărturisit el — „ca după fiecare piesă a mea, spectatorii să iasă să manifesteze pe străzi!”. Revolta sa nu mai este întrutotul aceeași cu a generației sale și cu a celorlalți scriitori furioși. Are un contur mult mai precis, s-a epurat, devenind elan revoluționar, pentru că și obiectivul ei este precis: Anglia burgheză. Pentru a lupta împotriva ei, masele de luptători — muncitorii, țărani, micii burghezi sărăciți — trebuie în primul rînd să-și lumineze mințile și să capete conștiința de clasă; apoi trebuie să învețe să-și cunoască bine dușmanul. Iată deci ce urmărește Wesker în opera și activitatea sa: răspîndirea culturii în mase și expunerea severă a sistemului capitalist.

LUMEA E O BUCĂTĂRIE...

Piesele lui Arnold Wesker sînt îndeobște autobiografice; nu totdeauna însă în sensul însă arată ca o bucătărie — în care oamenii vin și pleacă, dar nu întîrzie niciodată destul ca să se cunoască cu adevărat, în care prietenii, iubirile și dușmăniile se aprind repede și sînt iute uitate — scrie Wesker în prefața versiunii tipărite a *Bucătăriei*. Lumea capitalistă e urîtă și murdară, ca bucătăria în care a lucrat ani de zile autorul. Contactul între oameni nu se poate stabili, munca se desfășoară într-un ritm insuportabil, zgomotul plitelor și al cuptoarelor duduie, crește, crește... Toți sînt istoviți și exasperați. Nici unul dintre chelneri sau bucătari nu se simte legat de bucătărie. Dar n-o părăsesc, căci dincolo de pereții ei „peste tot, nu găsești decît bucătării, unele care se numesc birouri, altele care poartă numele de fabrici”. Singurul care o jubește este domnul Marengo, proprietarul. Peter, unul din bucătari, ar vrea totuși să evadeze, dar Monique, iubita lui, nu se hotărăște să-și lase bărbatul, care i-a promis că-și vor cumpăra o casă. Peter e la limita rezistenței, se ia cu ceilalți la ceartă, înșfăcă un satîr cu care sparge o țeavă care alimentă cu gaz focul din cuptoare. El e rănit, plin de sînge, iar întreaga activitate din bucătărie încetează. Domnul Marengo e zdrobot: „mi-ați oprit lumea în loc! — răcnește el. V-a îngăduit oare Dumnezeu? ...De ce, de ce mă sabotați cu toții? Vă dau de lucru și vă plătesc. Ce altceva aș putea face? Ce altceva este de făcut?...”

Această primă piesă a lui Wesker este doar o schiță succintă și schematică, un punct de pornire către analiza gravă și științifică aproape a capitalismului, pe care o va face în lucrările următoare. Deocamdată s-a mulțumit să sublinieze întrebarea: Ce este de făcut? Și să remarcă în indicația finală... „este mult de făcut”...

PE VREMURI...

Dar de ce oare a ajuns lumea o bucătărie? Și cum de acceptă oamenii să trăiască în bucătărie? Pentru a răspunde la aceste întrebări, Wesker face un sondaj în timp, și evocă, în trilogia sa muncitorească, începuturile — acele începuturi de care își aduce aminte. În anii dintre cele două războaie, oamenii ieșeau în stradă, manifestau împotriva

fascismului, pleacă în Spania să lupte pe baricade. „Totul părea atât de simplu — lucrurile erau fie albe, fie negre... Orice nenorocire sau lipsa de hrană erau puse în seama capitalismului. Credeți că Sarah Kahn a citit vreodată vreo carte de economie politică? Da de unde! I-a explicat cineva că socialismul înseamnă fericire și ea s-a înscris în Partid” — explică un personaj în *Supă de pui cu ovăz*. În epoca în care capitalismul, tânăr încă, nu-și ascundea fața, lupta era aprigă și deschisă, masele unite și entuziaste. În această epocă s-au călit revoluționari ca Sarah Kahn, sub numele și înfrățirea căreia apare în trilogie mama autorului. E nevastă de muncitor, bună gospodină și mereu în fruntea celor care luptă împotriva exploataării. Copiii ei, Ronnie și Ada, sint la fel de entuziaști ca ea.

Zece ani mai târziu, după trecerea războiului, clasa muncitoare din Anglia cucerise anumite drepturi, devenind mai „respectabilă” și fiind reprezentată printr-un partid laburist, care nu de mult ieșise victorios în alegeri. Familia Kahn locuiește într-un apartament aproape confortabil. Dar elanul de altădată face loc oboselii și dezamăgirii. Venirea laburiștilor la putere — socotit eveniment important în mișcarea muncitorească — n-a adus nici o schimbare esențială în raporturile de clasă. Capitalismul, conștient de forța pe care o cucereau masele, începuse să-și mascheze fața. Cauzele nenorocirilor sint puse uneori pe seama progresului. De pildă, Ada Kahn, care șase ani l-a așteptat pe Dave să se întoarcă de pe front, hotărăște să fugă de progres, să construiască socialismul undeva, departe de lume, numai pentru ea și familia ei. Dave deschide un atelier de mobile, lucrind cu propriile sale mâini, fără ajutorul mașinilor moderne, și fără să exploateze munca altora; dar marea industrie îl înghite repede. Experiența lor eșuează (*Vorbesc despre Ierusalim*).

Ronnie, pe de altă parte, pleacă prin capitalele lumii, muncește prin bucătăriile unor restaurante, reușește să ajungă, așa cum totdeauna și-a dorit, un scriitor. A devenit un intelectual, ros de toate îndoilele intelectualilor care trăiesc în lumea burgheză. În timpător cunoaște o fată de la țară — Beatie Bryant — căreia îi deschide ochii asupra situației în care se află țărănimea. Beatie — care în finalul piesei *Rădăcini* e părăsită de Ronnie — preia ideile revoluționare ale iubitului ei, în timp ce Ronnie e gata să abdice.

Singura care nu dezarmează rămâne Sarah Kahn, exponenta generației de odinioară, formată în luptă față cu capitalismul. Datorită ei, Ada înțelege că socialismul nu se poate construi fără oameni, și se decide să ia totul de la capăt; și tot ea este aceea care nu-l lasă pe Ronnie să capituleze: „Trebuie să crezi, altfel mori!” — îi spune în finalul piesei *Supă de pui cu ovăz*, vorbindu-i așa cum desigur ar vorbi un marxist cu un „tînăr furios”.

O ULTIMĂ „PRIVIRE DE ANSAMBLU” ASUPRA CAPITALISMULUI

În *Cartofi prăjiți cu orice*, Arnold Wesker face parcă un rezumat al cunoștințelor sale despre capitalism. Acțiunea piesei se desfășoară pe o perioadă de opt săptămîni, timpul în care niște tineri recruți, nouă la număr, își fac stagiul militar. Dar nu este o piesă avînd ca temă militarismul, după cum nici *Bucătăria* nu era o piesă despre bucătări. Doar ici și colo, pentru că decorul amintește această temă, apar ironii sau reflecții amare ale autorului la adresa războiului și a vieții de cazarmă.

Plutonul de tineri recruți reprezintă de fapt o imagine microscopică a Angliei; iar personajele, pe care Wesker n-are pretenția să le fi reprezentat ca pe niște oameni în carne și oase, sint niște portrete colective a două clase antagonice: cea exploataată și cea exploataoare — recruții și ofițerii. Pip Thompson se detașează din această schemă, e individualizat, are o biografie proprie, cu date precise, și o personalitate complexă. Masele au nevoie de un conducător care să precipite, să cristalizeze nemulțumirea lor amorfă și s-o transforme într-un act de revoltă. Acesta este rolul lui Pip în economia piesei. Cuvintele lui trezesc conștiința proletariatului, care începe să se opună exploataării. Recruții nu se mai supun orbește ordinelor superiorilor. La sfîrșitul stagiului, Pip — deși se trage dintr-o familie aristocratică — nu vrea să devină ofițer, e hotărît să rămînă printre „cei de jos”. Comandantul însă nu se lasă înșelat. Ii explică lui Pip că nu dragostea față de soldați îl face să se amestece cu ei, ci dorința de a-i conduce. În propria lor clasă, Pip ar putea mai greu să se afirme, pe cînd inteligența și cultura lui îi conferă un mare avantaj în rîndurile proletariatului. Văzîndu-se descoperit, Pip cedează și se reintegrează clasei pe care o părăsise.

În piesa aceasta — ca și în *Rădăcini* — este evidentă importanța pe care o dă Arnold Wesker acțiunii de culturalizare a maselor. În ambele piese autorul își expune

ideile sale progresiste în legătură cu dreptul poporului la cultură. Tonul este uneori aproape violent, replicile răsuna ca un îndemn adresat direct celor care trebuie să-și cucerească acest drept. Iată, de pildă, cum vorbește Beatie Bryant cu familia ei (*Rădăcini* actul trei):

„...De când s-a născut și pînă în ziua de azi lumea n-a încetat să evolueze. S-au petrecut atîtea lucruri, s-au descoperit atîtea adevăruri, oamenii au gîndit, au cercetat, au inventat, dar ce știm noi despre toată evoluția asta?... De două mii de ani lumea evoluează neconținut și noi nici n-am băgat de seamă. Nici măcar nu știm cine sîntem, nici de unde ne tragem. Ceva, cineva ne-a desprins de începuturi, ne-a amputat de rădăcini... Iar noi nu vrem să ne obosem, nu vrem să luptăm, avem mințile leneșe ca ale morților... Dăm drumul la radio sau la televizor sau mergem la cinema să vedem filme cu dragoste sau gangsteri... Alegem ce-i mai comod. Ronnie spune că n-avem decît ce merităm... Îți închipui că artiștii talentați creează pentru noi? Pe dracu! Îți închipui că ei nu-și dau seama că pe noi ne obosește să facem cel mai mic efort? Nouă ni se vînd rebuturile: cîntece idioate de muzică ușoară, literatură siropoasă, filme de aventură și almanahuri feminine... Dar vina e a noastră... Ne mulțumim cu marfă de calitate a III-a, poftim! am cîpătat din plin marfă de calitate a III-a“.

La fel, în *Cartofi prăjiți cu orice*, Pip îi ceartă pe recruți pentru că se mulțumesc cu ce li se dă, pentru că nu cer nimic altceva, întocmai cum în bodegile ieftine consumatorii acceptă garnitura de cartofi prăjiți pe lîngă orice fel de mîncare. *Rădăcini* și *Cartofi prăjiți cu orice* alcătuiesc un fel de program potrivit căruia Wesker a pornit propria lui bătălie pentru culturalizarea maselor.

O SINGURĂ CETATE DIN ȘASE

Pieseile lui Arnold Wesker sînt îndeobște autobiografice; nu totdeauna însă în sensul cel mai strict al cuvîntului: el nu urmărește să-și povestească viața, dar își ține spectatori și cititorii la curent cu preocupările sale imediate, expunînd datele problemelor pe care vrea să le rezolve, sau cel puțin să le analizeze, așa cum i se pun lui. Față de greutățile care s-au ivit, atunci cînd a început să ia ființă Centrul 42 — suspiciunea celor de la conducerea statului, lipsa de fonduri, sprijin insuficient din partea sindicatelor —, el s-a văzut nevoit să accepte ajutorul material oferit de burghezie. Dar Centrul 42 lua ființă tocmai ca armă împotriva burgheziei. Oare acceptarea acestui ajutor nu avea să-i mineze activitatea? Acest prim compromis nu avea să atragă un altul? Se poate oare calcula pînă unde merge compromisul? Iată problema și datele ei, așa cum i se înfățișau autorului cînd a început să scrie *A lor cetate de aur*, în care e vorba de un tînar arhitect care, împreună cu cîțiva prieteni, vrea să ridice șase cetăți minunate — în care locuitorii să fie proprietarii nu numai ai caselor ci și ai mijloacelor de producție, instituțiilor etc., în care nu primăria să fie în centrul orașului, ci lăcașurile de cultură. Și cînd vor fi ridicate cele șase cetăți, o nouă orînduire socială — dreaptă și fără exploatare — va lua naștere. Din cauza greutăților, cedînd și făcînd compromisuri, reușesc să construiască însă de-abia primul oraș — unul singur, care este într-adevăr minunat, dar care nu schimbă cu nimic fața lumii. Arhitectul, copleșit de laude și onoruri, primit în rîndurile nobilimii, are toate satisfacțiile unei cariere strălucite; rămîne însă un ratat care nu și-a împlinit menirea.

Acțiunea piesei se petrece pe două planuri: cel al faptelor reale, și unul alegoric, realizat prin interferența unor scene care se petrec într-o catedrală, pe care arhitectul și prietenii săi din tinerețe au fost angajați s-o restaureze. În acest fel, piesa, pe lîngă finalul real, are și un final alegoric, optimist, care sugerează că orice năzuință generoasă, chiar dacă se soldează printr-un eșec momentan, înseamnă un pas înainte.

Critica, în unanimitate, l-a decretat pe Arnold Wesker scriitor realist. Unele cronici au pomenit chiar termenul „naturalism“. A fost comparat cu Zola. Într-adevăr, în opera sa — pe de-a-ntregul inspirată de experiența scriitorului — realitatea este înfățișată cu precizie, chiar cu brutalitate. În trilogie, viața și casa familiei Kahn — adică viața din casa părintească a lui Wesker — sînt aduse pe scenă pînă în cel mai mic amănunt. În *Rădăcini*, mama lui Beatie curăță cartofi, gătește în oale adevărate, iar Beatie face baie, ascunsă după o perdea, de față cu spectatori. Recuzita naturalistă abundă în *Bucătăria*. Aceași metodă e aplicată și în construcția personajelor. Majoritatea sînt oameni vii, adevărați, în carne și oase, ca în viață, cu personalitatea și biografia precizate, comportîndu-se pe scenă cum s-ar comporta în propria lor casă.

Pieseile lui Wesker, temele pe care le abordează în scris, cît și sensul vieții sale au o puternică coloratură romantică. Ca orice revoluționar, are un vis la care ține și

năzuința de a-l vedea împlinit. Pasiunea pe care o pune în luptă pentru realizarea acestui vis se simte puternic în opera sa, în care realitatea imediată apare doar pentru a fi mai bine cunoscută; căci înainte de a o schimba, omul trebuie s-o cunoască. Într-un articol publicat mai de mult în revista „Encore”, Wesker mărturisește că scopul său ca scriitor este să „comunece celorlalți ceea ce propria lui viață l-a învățat”. Comunicarea aceasta nu este însă rece, informativă. Este dublată de dorința de a-i mobiliza pe cei cărora li se adresează. De aceea, pe măsură ce Wesker evoluează ca scriitor, se vede limpede preocuparea lui de a-și perfecționa meșteșugul, forma de exprimare a pieselor devenind mai complexă, mai captivantă, mai convingătoare. În *Cartofi prăjiți cu orice*, de pildă, se distinge net influența lui Brecht — marele dramaturg a cărui operă i-a slujit un timp drept manual de învățătură. Personajele — portrete colective ale unor clase sociale — au trăsături caricaturale ca cele din *Ascensiunea lui Arturo Ui* și *Șvejk* (trebuie precizat însă că nu ating virulența modelului!). Succesiunea tablourilor — care necesită mai multe decoruri, din care însă recuzita naturalistă a fost în mare parte eliminată — cît și ritmul spectacolului amintesc de asemenea maniera brechtiană.

Ciudat însă că evoluția lui Wesker se încheie (pînă în prezent, și cum e foarte tînăr, faptul poate rămîne doar o întîmplare neconcludentă) cu *Cele patru anotimpuri*, o piesă care nu seamănă cîtuși de puțin cu cele pe care scriitorul proletar englez le-a scris pînă acum. În locul problemelor sociale pe care de obicei le aduce în scenă, în locul realității imediate pe care o expune fără ocolișuri, de astă dată în piesă apar două personaje simbolice — Adam și Beatrice —, un bărbat și o femeie, care refac, în cursul unui act fără pauză, ciclul etern și trist al dragostei. Autorul se simte obligat să justifice această circumscriere a analizei sale la relațiile dintre doi oameni, numai pentru că orizontul său rămîne permanent larg și capabil să cuprindă lumea. „Vrei să mă revolt că sînt copii care mor de foame? spune Adam. Mă revolt. Vrei să protestez împotriva războiului? Protestez. Dar și inima are nevoile ei proprii: trebuie să-i îngăduim inimii să sufere, căci nici una din marile cauze ale omenirii nu poate opri lacrimile cînd o dragoste a luat sfîrșit.”

Piesa *Cele patru anotimpuri* se deosebește radical de trilogia muncitorească și de celelalte opere ale lui Wesker, nu numai prin alegerea temei, ci și prin modul în care este tratată, și mai ales prin tonul pesimist. Ne-am obișnuit să-l considerăm pe acest dramaturg, entuziast și plin de încredere în viitor și oameni. Iată-l scriind o deprimantă elegie în numele unui sentiment uman din cele mai nobile. Chiar și pe Broadway publicul și criticii au optat pentru optimismul lui Arnold Wesker.

Dana Crivăț



DE VORBĂ CU

DRAMATURGUL, REGIZORUL, SCENOGRAFUL
ȘI ACTORUL ITALIAN

DARIO FO

Pierdut în ceață, afișul luminos al Teatrului Odeon, unul din cele mai spațioase și elegante teatre din Milano, de-abia se mai întrezărea. Aci, în toamna aceasta, ca în fiecare an, Dario Fo a inaugurat stagiunea cu o nouă comedie, scrisă, interpretată, regizată și rezolvată plastic de el. După două, trei luni de reprezentații la Milano, compania sa și a soției sale (actrița Franca Rame) își va începe peregrinările de-a lungul Italiei.

Cu câteva ore înainte de spectacol, l-am găsit pe Dario Fo înregistrând pentru televiziunea elvețiană un comentariu umoristic referitor la ultima sa piesă: La colpa e sempre del diavolo (De vină este întotdeauna diavolul). Fo, un bărbat înalt, care se mișcă prin scenă cu o agilitate uimitoare, ținând obiectivul cu ochi cercetători și vii, se adresa presupușilor săi telespectatori cu simplitate și căldură. Uerva sa comică cucerise întreaga echipă care îl televiza.

Destul de puțin cunoscut spectatorului român, Dario Fo este totuși una din cele mai interesante personalități ale teatrului italian contemporan. Supranumit și „noul Eduardo”, dramaturgul, actorul, regizorul și scenograful Dario Fo este un adevărat autor al spectacolelor sale, pe care le creează, ca și Eduardo de Filippo sau Luigi Squarzina, de la prima replică la ultima expresie scenică.

Creația sa are rădăcini adinci în folclorul italian, în vodevilul secolului al XIX-lea și în Commedia dell'arte. Extraordinara inventivitate comică ce caracterizează spectacolele sale tradițional-populare nu este niciodată gratuită. Strecurată în subtext sau sub haina personajului istoric, ca în Isabella, tre caravalle e un cacciaballe (Isabela, trei caravele și un mare mincinos) sau De vină este întotdeauna diavolul, intenția satirică, protestatară este întotdeauna prezentată ca element de substanță al comediei sale.

Fo este un simpatizant al mișcării comuniste din țară, expunându-se adesea reacțiilor ostile ale autorităților. S-a întâmplat, de pildă, ca Televiziunea să-i suspende în ultima clipă programele pregătite cu trudă, iar presa să întâmpine cu invective noile sale comedii. Mai „operative”, elementele extremiste din sudul țării reacționează nu numai cu cuvântul, dar și cu... fața, când compania sa poposește prin acele regiuni ale Italiei.

În pofida nesfârșitelor polemici pe care le suscită dramaturgia, opiniile ca și manifestările sale, Fo și-a câștigat o certă autoritate.

Intransigența atitudinii sale protestatare, ca și forța talentului său i-au creat o imensă popularitate în Italia. El a reușit să atragă în sălile sale masele largi populare, pentru că urmărește, și în mare măsură reușește, să facă un teatru popular. De aceea, Fo este singurul director de teatru, din această țară a interminabilelor crize teatrale, în stare să țină mult timp pe afiș un spectacol la care publicul să vină seară de seară.

Succesul susținut al companiei sale a obligat în cele din urmă oficialitățile să-i recunoască oficial meritele. Ministerul turismului și al spectacolului i-a conferit anul trecut tradiționalul premiu, acordat celor mai bune companii. Fo a refuzat însă cele două milioane, în favoarea teatrelor universitare lipsite de sprijin financiar.

* * *

După ce și-a încheiat comperajul televizat, Fo m-a invitat la o scurtă incursiune prin librăriile din jurul teatrului, unde urma să apară volumul cu toate comediiile sale. Deși tânăr (Fo n-are încă 40 de ani), activitatea sa dramaturgică e destul de bogată, fiecare stagiune însemnând botezul scenic al unei noi piese. Ladri, manichini e donne nude (Hoți, manechine și femei goale) în 1958, Comica finale în 1959, Gli arcangeli non giocano a flipper (Îngerii nu joacă biliard) în 1960, Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri (Avea două pistole cu ochi albi și negri) 1961, Chi ruba un piede e'fortunato in amore (Cine fură un picior e norocos în dragoste) în 1962, Isabella, tre caravelle e un cacciaballe (Isabela, trei caravele și un mare mincinos) în 1963, Settimo : ruba un po'meno (Porunca a șaptea : fură ceva mai puțin) în 1964, La colpa e sempre del diavolo, în stagiunea 1965—1966.

Tîrziu, în cabină, în timp ce se pregătea pentru a întruchipa două din personajele ultimei sale piese, am purtat o discuție în care am aflat câteva opinii despre creația sa și despre unele probleme ale teatrului. Atunci mi-am dat seama că Dario Fo nu este numai un interlocutor amuzant, ci și un om care gîndește cu profunzime, un cercetător care-și întreprinde investigațiile cu toată seriozitatea. Astfel, pentru ultima sa piesă, a cărei acțiune se petrece la Milano, în 1300, a strîns o întreagă bibliotecă documentară privitoare la istoria ereziilor din evul mediu.

— După această amănunțită documentare — mi-a declarat Fo —, trec la redactarea propriu-zisă a textului. Dar munca la piesă începe abia cînd am terminat de scris.

— *Paradoxal !*

— Nu mi se pare ; obiceiul de a modifica textul, seară de seară, în contact cu publicul, e vechi de cînd teatrul. E vorba de o verificare continuă a autorului în timpul confruntării textului său cu spectatorul, care — conștient sau nu — în ultimă analiză, nu este pasivul destinatar al unui mesaj, ci interlocutorul determinant al unui text dramatic. De aci rezultă necesitatea de a schimba tempoul și ritmul unor replici sau gesturi fără ecou în public (dar aceasta este mai mult menirea actorului) și de a clarifica dialogul dintre dramaturg și public, pentru că nu există dialog unde nu este posibilitatea de comprehensiune reciprocă.

— *Procedeul este ideal, dar presupune ca toți dramaturgii să fie personalități teatrale complexe și polivalente, ceea ce este și mai... ideal.*

— Teatrul în lume a fost întotdeauna făcut de oameni de teatru. Să ne gîndim la Molière sau Shakespeare. Iar cînd dramaturgii nu erau direct slujitori ai teatrului, cum e cazul lui Cehov sau Goldoni, cel puțin colaborau foarte strîns cu actorii. După părerea mea, cei care au dovedit lipsă de preocupare pentru problemele fundamentale ale tehnicii teatrale sau lipsă de respect față de actori și scenă și-au primit întotdeauna pedeapsa.

Aceasta, după mine, este greșeala literaturilor care se apropie de teatru. Exceptând câteva exemple, ei sînt dispuși să considere textul ca un fapt literar, rupt de reprezentarea scenică ce devine, în ultimă instanță, doar un pretext. Atitudinea lor echivocă seamănă cu a celor care înțeleg să creeze pitorescul în sculptură, sau descriptivul în muzică, neglijînd faptul că fiecare formă artistică își cere limbajul ei specific, chiar dacă are înrudiri cu alte arte.

Evident, textul dramatic este numai unul din componentele limbajului teatral, în timp ce teatrul este prin însăși natura sa, înainte de toate, acțiune care se desfășoară într-o determinată și precisă dimensiune scenică. Un text dramatic valoros nu poate lua naștere dacă nu e legat de spațiul în care va fi reprezentat.

— *Se pare că literaturizarea textului dramatic a devenit un adevărat viciu al dramaturgiei actuale.*

— Pe mine personal faptul mă irită. Nu mi se par logice nici căutarea cu orice chip a poeziei, nici accentul pus pe muzicalitatea cuvîntului, în detrimentul acțiunii. În felul acesta, teatrul se îndepărtează mult de tradițiile sale populare. Renovarea artei teatrale trebuie să se facă în sensul întoarcerii la originile sale populare, care să fie acordate la un diapazon modern.

— *Acum înțeleg ce înseamnă pentru dumneavoastră Commedia dell'arte.*

— În general, orice teatru popular trebuie să țină cont de Commedia dell'arte și de tradițiile acesteia. Commedia dell'arte s-a născut în popor și a fost creată pentru dînsul, departe de orice contaminare literară care, în secolele următoare, au despărțit „teatrul cult” de cel „popular”. Nu întîmplător, autori ca Shakespeare au fost considerați de „făuritori de versuri frumoase”, ca Racine și Corneille (după sugestiile lui Voltaire), „barbari” care fac concesii gustului plebei. Dar tocmai acești „barbari” au menținut vie tradiția teatrului și tocmai aceștia trebuie să servească mai departe drept pildă. Numai așa își va păstra teatrul viabilitatea.

— *Citind ultimele dumneavoastră comedii am observat că utilizați un limbaj foarte personal, bogat în expresii dialectale și în altele mai puțin uzuale.*

— Mă străduiesc să construiesc un limbaj cît mai apropiat de vorbirea curentă a oamenilor, un limbaj care să nu aducă a literatură. Poate că limbajul comediilor mele vi se pare ciudat, deoarece uneori încerc să condensez semnificațiile a 200 de cuvinte într-o singură expresie mai sugestivă. Sînt un colecționar pasionat al expresiilor populare dialectale, pe care le culeg în incursiunile mele prin țară. Să știți că în Italia este foarte greu să se creeze un limbaj dramatic unitar. Aș vrea ca teatrul meu să fie un teatru popular, un teatru care să comunice cu toți concetățenii mei, dar în Italia sînt zeci de dialecte diferite. Cum să te faci înțeles? Și atunci, încerc să „compun” un limbaj sui-generis cu expresii din mai multe dialecte; poate că este o soluție!

— *Ce ne-ați putea spune despre ultima dumneavoastră comedie De vină este întotdeauna diavolul?*

— Fac teatru, întotdeauna, cu intenția de a vorbi oamenilor de azi despre lucrurile de azi. Dar găsesc că e important să amintesc publicului meu că situațiile și limbajul de azi sînt legate de un trecut, de o tradiție populară, care-și întinde rădăcinile pînă în evul mediu. De aceea am ales epoca Comunelor pentru încadrarea istorică a ultimei mele comedii. După mine, Comunele au reprezentat prima mare etapă a istoriei democrației europene.

Acțiunea se desfășoară în interiorul unui *brolo*, cîndva loc de întîlnire al comunarilor pentru a dezbate probleme politice și legislative, devenit acum tribunal pentru judecarea hoților de păsări și a vrăjitoarelor: simbol al decadenței instituțiilor care au avut cîndva scopuri revoluționare.

Așa cum se întîmplă în momentele de fine ale unei epoci revoluționare, tiranii renasc; Comunele au fost aservite împăratului, iar personajele istorice devin niște marionete în mîinile celor puternici. Situația mi-a oferit prilejul unor aluzii usturătoare la adresa actualei poziții servile a Italiei în politica internațională.

Evul mediu m-a interesat însă și din alte considerente. Am avut ocazia să-mi populez comedia cu lumea bizară a teatrului medieval: cu diavoli, trubaduri, vrăjitoare, duci și vraci. O lume subjugată de șantajul catolicismului, care miza pe prezența răului, a superstiției, a fricii de păcat, pentru a frîna libertatea spirituală.

Convorbirea nu mai putea fi continuată, regizorul de culise ajunsese la capătul răbdării. Am intrat în sală, cortina s-a ridicat. Decorul reprezenta interiorul aceluia brolo de care-mi vorbise Dario Fo. Într-un fel de aparat inchiizitorial medieval zăcea o frumoasă fată din popor, Amalassunta (interpretată de Franca Rame), acuzată de vrăjitorie. Argumentația fetei, plină de istețime și umor popular, îndrăjea și mai mult pe judecători. Uăzind că Amalassunta riscă să-și piardă capul, un trubadur îi propune fetei să apeleze la serviciile lui Brancalone, un mic diavol crăcănat și răgușit ca bătrînii din western-uri. Exprîmîndu-se într-un savuros dialect venețian, Brancalone îi sugerează fetei să arunce toată vina pe seama catarilor, o sectă deeretici ce se ridicase împotriva corupției bisericii catolice, a bogaților, cerînd chiar abolirea proprietății private. (Mi-am amîntit că Fo îmi mărturisise că vedea asemănări între lupta catarilor și cea a revoluționarilor din micile state ale Americii-de-Sud.)

Argumentele sînt suficiente pentru ca toți acuzatorii fetei, în majoritate catari, să se trezească la închiisoare, iar fata să ajungă vrăjitoarea „de încredere” a ducelui, tiranul finutului.

Din acest moment începe o cavalcadă de îniimplări, care culminează cu un duel demn de Pulcinella Commediei dell'arte: prin scenă zboară mîini, picioare, urechi și capete. Într-un sfîrșit, ducele, interpretat de Dario Fo, este „complet” omorît, iar sfetnicul său, călugărul-vraci, este „reconstituit” cu greu de un vrăjitor.

Pentru a se împiedica însă revolta comunarilor, ducele va fi imediat substituit de un manechin mecanic asemănător lui (interpretat tot de Fo), pînă la sosirea armatei împăratului.

Brancalone se amestecă și el în aceste tribulații politice, dornic să impresioneze pe demnitari cu șiretlicurile sale diabolice, dar ajunge foarte curînd la concluzia amară că mai are încă mult de învățat de la oameni; deci, de vină nu-i totdeauna diavolul...

Toată această fabulație, mult mai complicată decît am expus-o, este interpretată într-un ritm nebunesc. Actorii își spun replicile în viteză, intrînd, ieșînd, sărînd, fugînd, ciocnîndu-se, rostogolîndu-se, strigînd, lovîndu-se, dezmembrîndu-se, reconstituîndu-se, cîntînd, învîrtîndu-se cu ıuteală, schimbîndu-și costumele fulgerător. Ritmul acesta deformat și absurd este asemănător cu cel din vechile comedii cinematografice, cu efecte de accelerație și ralenti.

Totul îți dă senzația că asîști la un stadiu nativ al artei spectacolului, la esența sa primitivă.

Apelînd la ritmuri de joc absurde, la îniimplări absurde, Fo are meritul de a nu le atribui sensuri oculte și cu atît mai puțin implicații filozofice defetiste. Originalitatea, ineditul stilului său de joc, și implicit al companiei sale, constă în antiintellectualismul și antipsichologismul lui.

Am plecat de la spectacol cu senzația că Fo a reușit să îmbine în mod strălucit formula interpretativă modernă cu tradiția comică populară.

Angela Ioan

ÎNȚRE 31 IANUARIE ȘI 26 FEBRUARIE
MARI REDUCERI DE PREȚURI
LA ARTICOLE DE SEZON



O MASĂ BUNĂ • UN VIN BUN

din
renumitele podgorii
Odobesti și Cotești



VOPSEAUA DE PĂR

Sanda



*în zece culori, vă asigură
vopsirea cu ușurință a
părului, într-o culoare
modernă și frumoasă*

Un produs al fabricii
„MACUL ROȘU” — București

În orice ocazie, în excursii, la munte, la mare



Radioreceptorul cu tranzistori portabil S. 631. T, sensibil și selectiv, permite ascultarea emisiunilor pe unde medii și lungi. Este îmbrăcat într-o husă de piele prevăzută cu o curea de purtare.

Se vinde cu plată în rate lunare.

Prețul lei 750



**MCI
DGC MC**



O băutură
ideală
pentru
diferite ocazii

Sampanie
ROMÂNEASCĂ
„ZAREA”

C. P. 119 - Just Got Letter